

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRACE, EMPREINTE, COLLECTE : LES FORMES D'INSCRIPTION DU CORPS DE
L'ARTISTE DANS LA VILLE DANS UN CONTEXTE DE MOBILITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

CATHERINE BARNABÉ

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I DE LA FLÂNERIE À LA MARCHE.....	11
1.1 La flânerie	13
1.1.1 La figure du flâneur chez Walter Benjamin	14
1.1.2 Le flâneur redéfini par Régine Robin.....	20
1.1.3 Le flâneur actuel : le marcheur.....	23
1.2 La marche.....	25
1.2.1 La marche dans l'art. Thierry Davila : des dérives situationnistes au piéton planétaire.....	28
1.2.2 Une pratique du quotidien selon Michel de Certeau.....	31
1.2.3 Francis Alÿs : marcher pour tendre vers l'autre.....	35
1.2.4 Gabriel Orozco : déplacements, mobilité et empreintes	38
1.2.5 Gilbert Boyer : la ville comme récit fragmenté	40
CHAPITRE II LA VILLE : L'ESPACE ET LE MOUVEMENT	44
2.1 La ville comme territoire à explorer.....	46
2.2 Le nouveau rapport à l'espace.....	52
2.2.1 La surmodernité chez Marc Augé.....	53
2.2.2 Le lieu et le non-lieu, de Marc Augé à Michel de Certeau	56

2.2.3 La notion d'espace chez Michel Foucault, Marc Augé et Michel de Certeau ...	60
2.3 La possibilité de la création de récits dans un espace commun	65
CHAPITRE III	
LES FORMES D'INSCRIPTION DU CORPS DE L'ARTISTE : TEMPS, MÉMOIRE ET ANACHRONISME.....	71
3.1 La trace	73
3.1.1 Temporalités de la trace : le contact avec la mémoire chez Sylviane Agacinski	73
3.1.2 La trace dans la pratique de Francis Alÿs	77
3.2 L'empreinte	80
3.2.1 Georges Didi-Huberman : la tentative d'une histoire de l'empreinte et ses répercussions artistiques.....	80
3.2.2 Les empreintes de la ville : <i>Yielding Stone</i> de Gabriel Orozco.....	85
3.2.3 La photographie comme empreinte de la mémoire : Roland Barthes, Sylviane Agacinski et Georges Didi-Huberman	87
3.3 La collecte	93
3.3.1 Les temps qui créent des anachronismes chez Sylviane Agacinski	93
3.3.2 La collecte dans la ville : <i>The Collector</i> et <i>La petite mort</i>	97
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	104
FIGURES	112

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Francis Alÿs, <i>The Collector</i> , 1991-1992	112
1.2 Francis Alÿs, <i>The Collector</i> , 1991-1992	112
1.3 Francis Alÿs, <i>Magnetic Shoes</i> , 1994, La Havane.....	113
1.4 Francis Alÿs, <i>The Loser/The Winner</i> , 1995 : Mexico, 1998 : Stockholm.....	113
1.5 Francis Alÿs, <i>Paradox of Praxis : Sometimes doing something leans to Nothing</i> , 1997.....	114
1.6 Francis Alÿs, <i>Paradox of Praxis : Sometimes doing something leans to Nothing</i> , 1997.....	115
1.7 Gabriel Orozco, <i>La DS</i> , 1993, Citroën DS modifiée, 140.1 x 482.5 x 115.1 cm, Fond National d'Art Contemporain (CNAP), Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, FNAC	115
1.8 Gabriel Orozco, <i>La DS</i> , 1993, Citroën DS modifiée, 140.1 x 482.5 x 115.1 cm, Fond National d'Art Contemporain (CNAP), Ministère de la Culture et de la Communion, Paris, FNAC	116
1.9 Gabriel Orozco, <i>Until you find another yellow schwalbe</i> , 1995, quarante impressions photographiques, 31.6 x 47.3 cm	117
1.10 Gabriel Orozco, <i>Crazy Tourist</i> , 1991, impressions couleur, 40.6 x 50.8 cm	117
1.11 Gabriel Orozco, <i>Home Run</i> , 1993, oranges, dimensions variables, installation tempo- raire à New York.	118
1.12 Gabriel Orozco, <i>Working tables</i> , 1991-2006, matériaux divers, dimensions variables.	119
1.13 Gabriel Orozco, <i>Working tables</i> , 1991-2006, matériaux divers, dimensions variables.	119
1.14 Gabriel Orozco, <i>Yielding Stone</i> , 1992, plasticine, environ 35.6 x 43.2 x 43.2 cm	120
1.15 Gilbert Boyer, <i>Comme un poisson dans la ville</i> , 1988, au coin des rues St-André et Cherrier, une parmi douze plaques personnelles installées en permanence dans la Ville de Montréal, marbre gravé, monologues et réflexions intérieures, 48 x 79 x 1.9 cm.....	120
1.16 Gilbert Boyer, <i>La montagne des jours</i> , 1991, un des cinq disques de granit avec texte gravé au jet de sable réalisés dans le cadre de l'événement <i>Art et espace public</i> organisé par le CIAC, Montréal, 152 cm (diamètre) x 8cm. © André Clément.....	121

1.17 Gilbert Boyer, <i>Ange interdit</i> , 1996, 102 cadenas (102 verbes différents) fixés aux barrières autour de la gare Lille-Flandres (installation temporaire), 7 x 10.1 x 1.9 cm. © Gilbert Boyer	121
1.18 Gilbert Boyer, <i>La ficelle de Zadkine</i> , 2001, 187 ballons, vinyle et texte <i>La Ficelle</i> transféré en lettrage de vinyle. © Frédéric Béhar	122
1.19 Gilbert Boyer, <i>La ficelle de Zadkine</i> , 2001, sortie des ballons de l'atelier du Musée Zadkine vers le jardin. © Frédéric Béhar	122
1.20 Gilbert Boyer, <i>La petite mort</i> , présentée à la Galerie Vox du 5 avril au 31 mai 2008, Montréal	123
2.1 Gilbert Boyer, <i>I Looked for Sarah Everywhere</i> , 1992, Jardin de sculptures de Toronto, une des six plaques de granit noir, inscriptions et dessins au jet de sable, 91 x 91 x 7 cm, © Gilbert Boyer	123
3.1 Francis Alÿs, <i>The Leak</i> , 1995, São Paulo	124
3.2 Francis Alÿs, <i>The Leak</i> , 1995, São Paulo	124
3.3 Gabriel Orozco, <i>My Hands are my heart</i> , 1991, 15.2 x 10.2 x 15.2 cm, argile	125
3.4 Gabriel Orozco, <i>Cazuelas, Beginnings</i> 2002, argile, dimensions variables	125
3.5 Gabriel Orozco, <i>Cazuelas, Beginnings</i> 2002, argile, dimensions variables	126
3.6 Gabriel Orozco, <i>Impression d'un visage</i> , 2007, 19.6 x 14.7 cm, maquillage noir	126

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à montrer que, dans le contexte actuel d'une mobilité croissante, les artistes développent un nouveau rapport à la ville marqué par un déplacement de la figure moderne du flâneur vers ce que nous appelons la figure contemporaine du marcheur. Notre démonstration s'appuie sur trois artistes : Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer. Si la modernité identifiait le flâneur comme paradigme de la mobilité des villes, le contexte contemporain appelle à une réévaluation de cette figure. Les pratiques artistiques de la mobilité se définiraient comme création où l'artiste se met en autoreprésentation. Le corps devient le point de départ, le centre et le matériau de l'œuvre qui, en pleine action, en plein mouvement, se redéfinit sans cesse. Partant des travaux de Walter Benjamin, la figure du flâneur est reconsidérée à la lumière d'auteurs contemporains (Régine Robin, Thierry Davila, Michel de Certeau) qui ont soulevé la nécessité de la redéfinir. C'est par une analyse des œuvres que la marche se révèle comme un véritable geste artistique qui intègre le quotidien. Nous étudions ensuite le contexte dans lequel ces pratiques artistiques prennent forme : l'hétérogénéité de la ville et ce que Marc Augé a nommé la surmodernité. En marchant, les artistes transforment potentiellement les non-lieux caractérisés par l'éphémère, le mouvement, l'absence de récit et de mémoire, en des lieux au sens anthropologique du terme. Si ces caractéristiques de la ville représentaient pour le flâneur le moyen de disparaître dans la foule, elles représentent aujourd'hui pour les artistes la possibilité de s'inscrire dans l'espace. Pour étudier cette transformation, nous identifions et analysons trois formes d'inscription : la trace, l'empreinte et la collecte. Celles-ci nous amènent à envisager, non seulement un nouveau rapport à l'espace, mais aussi au temps. La trace marque le parcours de l'artiste et établit un lien avec la mémoire de la ville. L'empreinte capte le parcours de l'artiste et en permet une reconstitution poétique. La collecte déplace les fragments de la ville et permet de constituer une archive des promenades et de mettre en jeu différentes expériences anachroniques du temps : le temps de la marche, le temps du passage, le temps de l'exposition. Ce nouveau rapport à la ville au « ras du sol » qui caractérise le marcheur contemporain instaure donc un nouveau rapport à l'espace, hétérogène, et au temps, anachronique.

Mots clés : art et ville, flânerie, marche, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Gilbert Boyer

INTRODUCTION

Se situant dans une tradition qui s'amorce au début du XX^e siècle, la marche comme pratique artistique ne peut être considérée uniquement comme un phénomène contemporain, mais plutôt telle une pratique qui tend à se redéfinir en fonction du contexte actuel. Déjà, au début du XIX^e siècle, le philosophe Karl Gottlob-Schelle observe des liens entre la marche et la création artistique, et constate que la déambulation physique mène à un mouvement de l'esprit¹, que le déplacement engage la réflexion. Honoré de Balzac est l'un de ceux qui s'intéresse à ce phénomène et va même jusqu'à publier en 1833 une *Théorie de la démarche*² où il tente de comprendre les liens entre les mouvements physique et mental. D'une représentation visuelle à une conception phénoménologique, la marche devient plus qu'un simple moyen de déplacement ou de réflexion, elle tente de donner une forme plastique au mouvement. La mobilité utilisée à des fins artistiques court-circuite les règles de l'activité quotidienne qu'est la marche. Dans cette optique, le fait de transposer dans un univers artistique une activité quotidienne et d'en faire le centre d'une œuvre, en dépassant sa visée principale, engage une transformation de la fonction même de l'action. Ce qui se définissait comme une pratique quotidienne acquiert une valeur nouvelle et devient à la fois le prétexte et l'objet de la création. L'espace propice à ces déplacements est la ville, telle que Michel de Certeau l'a identifié :

Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense

¹ Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard. p. 11.

² Balzac. Honoré de. 1930. *Traité de la vie élégante : suivi de la théorie de la démarche*. Paris : A. Michalon. 131 p. Balzac se questionne : « N'est-il pas réellement bien extraordinaire de voir que, depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y aurait pas moyen d'imposer, de changer, d'analyser sa marche : questions qui tiennent à tous les systèmes philosophiques, psychologiques et politiques dont s'est occupé le monde ? » p. 7.

expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville.³

La ville est vue ici comme un espace hétérogène qui se construit à partir des déplacements, des gens qui se croisent, se rencontrent ou non. Elle est un lieu, ou plutôt le terrain, d'une expérience insaisissable dont on ne capte que des fragments. Composée d'une multitude d'êtres, la ville est en mouvement, la ville est mouvement. De Certeau y voit une quête, un désir concret, de saisir enfin la ville qui peut s'incarner en plusieurs sens, notamment dans les pratiques de la mobilité : la mobilité des gens dans cet espace, la mobilité de l'espace même dans le temps, la mobilité comme processus de création artistique qui n'est qu'un moyen pour tendre vers un rapport avec l'espace urbain, un mouvement vers d'autres qui mènerait à un contact.

Revenons brièvement sur quelques caractéristiques de certaines pratiques de l'art moderne et contemporain pour en comprendre les liens avec notre sujet d'étude et ainsi le positionner dans une perspective historique. Dès 1916, les artistes du mouvement Dada tissent des liens avec le quotidien en rejetant les pratiques artistiques traditionnelles dans la volonté de nier tout ce qui s'était fait avant. En inscrivant leur travail directement dans la vie de tous les jours, par diverses façons, ils veulent tourner le dos à la guerre et à son absurdité, ainsi, ils lient l'art et le quotidien qui sont désormais indissociables. Dada inspire plusieurs mouvements qui lui succéderont. Avec les liens établis entre l'art et la vie, la mobilité devient un moyen naturel d'appliquer cette pratique. Pour l'un des premiers héritiers de Dada, Guy-Ernest Debord et les Situationnistes, cela prend forme dans la dérive⁴. Pour la pratiquer, il instaure plusieurs règles à respecter : elle est possible seul, mais plus efficace en petits groupes et dure idéalement une journée entière, elle n'est pas très souhaitable à la tombée de la nuit. Aussi, les points de départ et d'arrivée sont secondaires et la promenade peut

³ Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, p. 155.

⁴ Debord, Guy-Ernest, 1998 (1956). « Théorie de la dérive », *La revue des ressources*, www.larevuedesressources.org/spip.php?article38. Paris : Éditions des ressources.

s'étendre à une ville comme à une gare. Les pratiquants de la dérive n'ont pas d'itinéraires et doivent se laisser aller à un état d'abandon. Ils ne possèdent pas de but précis si ce n'est que la dérive mène à un état psychogéographique, c'est-à-dire que l'esprit dérive autant que le corps, dérive qui est aléatoirement guidée par la géographie de la ville⁵. Debord croit qu'« un jour on construira des villes pour dériver.⁶ » Dans les années 1960, les artistes du mouvement Fluxus développent une idéologie dont le dessein est de réussir à faire de la vie une œuvre d'art. Cela implique un lien certain avec les déplacements quotidiens. Plusieurs sphères sont engagées et le rapprochement entre l'art et la vie devient l'ultime but. Les artistes de Fluxus prennent rapidement d'assaut l'espace commun de la ville pour y produire des actions. Quelques années plus tard, les artistes du Land Art font des interventions dans la nature ou des marches par lesquelles ils tentent de marquer le territoire, de s'y inscrire. Sur de longs parcours, ils se rapprochent d'un environnement naturel. La marche est au centre d'une volonté de parcourir un territoire, de créer un lien entre le mouvement et la quasi-stabilité de la nature⁷.

Notre étude se situe dans la continuité de ces pratiques fondatrices d'un lien direct entre l'art, le quotidien et la mobilité. Elles ne peuvent nier leur héritage sans toutefois s'y identifier complètement, car bien que la forme soit en partie semblable, les motifs ne sont plus les mêmes. Ils sont différents, car l'époque a changé, mais principalement, car l'attitude des artistes que nous étudierons se rapprocherait davantage de celle du flâneur baudelairien par la solitude qui le caractérise et son statut d'observateur du mouvement de la ville, comme nous le verrons entre autres chez Walter Benjamin. Par contre, si la modernité identifiait la figure du flâneur comme le paradigme de la mobilité des villes⁸, le contexte contemporain appelle à une réévaluation de cette figure. Les pratiques de la mobilité tendent à se définir comme une création artistique où l'artiste se met en autoreprésentation, se déplaçant avec une certaine

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*, p. 29.

⁸ Benjamin, Walter. 2000. « Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages » (1935). In *Œuvres III*, p. 44-66. Paris : Gallimard.

théâtralité en créant des récits à partir de ses simples mouvements. Le corps devient le point de départ, le centre et le matériau de l'œuvre qui, en pleine action, se redéfinit sans cesse. L'artiste-marcheur tente de s'inscrire dans l'espace de la ville. Le flâneur tel que défini par Walter Benjamin va à contre-sens de la société, il prend son temps, il dérive on ne sait où en observant la ville, la modernité. Dans les cas que nous étudierons ici, au-delà de la flânerie, il y a une œuvre qui se crée et qui prend forme. Cela entraîne l'inscription du corps de l'artiste dans la ville, ce qui déjoue le caractère éphémère de la mobilité, ce que redoutait amèrement le flâneur.

Notre problématique découle de ces réflexions autour du flâneur benjaminien et de la possibilité de la flânerie aujourd'hui, et pose plus précisément la question suivante : dans le contexte d'une expérience de la ville caractérisée par la mobilité et des pratiques artistiques actuelles, comment l'artiste peut-il s'inscrire dans l'environnement urbain ? L'élaboration de trois formes d'inscription, la trace, l'empreinte et la collecte, nous permettra de mettre en place les moyens qu'utilise l'artiste pour entrer en contact avec la ville. La trace que l'artiste laisse sur le sol, éphémère, de longue ou de courte durée, pour marquer son passage (Francis Alÿs); l'empreinte permanente, celle de la ville, sur le corps de l'artiste (Gabriel Orozco) ou de la photographie (Gilbert Boyer); la collecte des objets qu'il amasse, trouve au hasard de ses promenades et qui sont document, mémoire de l'œuvre. Le corps devient le matériau principal de l'œuvre qui se crée au fur et à mesure des déplacements aléatoires de l'artiste dans l'espace public. Le corps investit l'espace commun pour faire œuvre, le déplacement devient une façon de comprendre et de s'approprier cet espace qui devient lieu⁹. Lorsque les artistes adoptent cette mobilité, ils transforment une pratique quotidienne en geste artistique¹⁰, dans un contexte de surmodernité¹¹, comme l'explique Marc Augé, pour permettre le contact physique avec la ville, celle-ci étant pourvue d'une histoire et d'une mémoire que les promeneurs découvrent au fil de leurs déambulations. Nous envisagerons comment chez Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer cette expérience de la ville peut

⁹ Certeau, Michel de. *op.cit.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.

être conçue en continuité avec les pratiques artistiques de la mobilité depuis la première moitié du vingtième siècle, mais comment elle impose une redéfinition de la figure du flâneur¹². Ainsi, nous proposerons une nouvelle figure contemporaine : le marcheur. Notre hypothèse est que les artistes, en plus de se redéfinir par rapport à la figure du flâneur, manifestent un nouveau rapport à l'espace et au temps. Les formes d'inscription (la trace, l'empreinte et la collecte) qu'ils utilisent permettent de déjouer l'espace anonyme et insaisissable de la ville et d'entrer ainsi en relation avec celle-ci dans une expérience sensible et poétique. Prises individuellement, ces trois formes permettent de marquer le passage et de capter les fragments de la ville, mais sont aussi complémentaires et indissociables, comme nous le constaterons au fil de cette étude.

Cette recherche se fonde principalement sur trois ouvrages. *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* de Walter Benjamin trace un portrait de Baudelaire en flâneur qui perçoit ses déambulations comme autant de gestes poétiques. Le flâneur se définit dans l'anonymat de la ville, se pose en observateur du monde moderne. Nous nous baserons sur l'analyse de cette figure canonique pour comprendre ses liens avec les artistes actuels, puis pour les distinguer. À la suite de quoi nous serons en mesure de nommer et d'identifier la figure de la marche qui correspondrait de façon plus singulière au corpus. Dans *L'invention du quotidien I, arts de faire*, Michel de Certeau définit les pratiques quotidiennes comme des « arts de faire » dont les consommateurs et hommes ordinaires seraient les producteurs. La marche est une pratique du quotidien pour Michel de Certeau, et cela nous permet de figurer comment elle peut se déplacer vers la pratique artistique. Nous comparerons ses définitions des notions de lieu et de non-lieu avec celles de Marc Augé qui perçoit l'époque actuelle comme surmoderne, et analyserons leurs définitions complémentaires de l'espace en parallèle à la question de l'hétérogénéité chez Michel Foucault. Dans *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé définit la société actuelle comme étant composée de non-lieux, des espaces publics où l'anonymat est exacerbé, comme une société en manque de repères vivant dans l'excès et tentant malgré tout de se définir.

¹² Benjamin. Walter. 2000. *op.cit.*

Les assises théoriques de cette recherche appartiennent aux domaines de l'anthropologie, de la sociologie, de la philosophie et de la littérature. Elles représentent les bases nous permettant de définir les notions théoriques principales : la marche, la figure du flâneur, les lieux et non-lieux, les notions d'anachronisme, de mémoire et de temps. Aux ouvrages mentionnés plus haut se grefferont plusieurs autres auteurs, tels que Thierry Davila¹³ qui analyse les pratiques artistiques de la marche, des premiers cas à l'époque contemporaine, et Régine Robin qui perçoit une façon alternative de parcourir la ville dans son récent ouvrage *Mégapolis*¹⁴. Nous verrons que tous deux proposent de redéfinir la figure du flâneur. Puis viendra, Sylviane Agacinski¹⁵ qui propose une réflexion sur le temps, le passage et la mémoire, et Georges Didi-Huberman¹⁶ qui analyse l'empreinte et sa figure poétique.

Le corpus de cette étude se compose de Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer qui utilisent la marche comme fondement de leur pratique artistique. Ces artistes ont en commun leur moyen de déplacement et leur volonté d'entrer en contact avec l'environnement urbain. Ils déplacent l'atelier à la rue et transforment le lieu public en celui de l'art, de sa création et de sa démonstration.

Natif de la Belgique, Francis Alÿs vit et travaille à Mexico depuis plusieurs années et c'est cette ville qui rythme son œuvre. Elle en est la matière première, le cœur et l'inspiration. Elle transparaît à travers chaque pièce, comme si c'était elle-même qui parlait, comme si elle voulait transcender la forme. La façon dont Alÿs aborde la ville est la plus rudimentaire, la plus simple, la plus accessible : la marche. D'un simple moyen de locomotion, la marche devient une pratique artistique qui se décline en plusieurs types d'œuvres¹⁷. Dans la pratique de Alÿs, la ville et la déambulation constituent le centre autour duquel gravite une multitude de possibilités. Il en fait sa matrice, s'inventant lui-même un processus de création. Sa

¹³ Thierry Davila. *op. cit.*

¹⁴ Robin, Régine. 2009. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Montréal : Stock. 397 p.

¹⁵ Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Seuil, 207 p.

¹⁶ Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact*, Paris : Éditions de minuit, 379 p.

¹⁷ Francis Alÿs, en plus de faire de l'expérience de la marche, des photographies et des vidéos, fait également des peintures qui résultent d'actions, de gestes posés en se déplaçant dans l'espace de la ville. Voir, entre autre, ce catalogue : Alÿs, Francis et Michèle Thériault. 2000. *Francis Alÿs the last clown*. Galerie de l'UQAM, Plug-In Gallery. Montréal : Galerie UQAM, 85 p.

présence dans l'espace de la ville lui permet de s'intégrer au social, de s'ingérer dans le quotidien et conséquemment d'être politique¹⁸, comme l'écrit David Torres : « À partir du moment où vous choisissez la ville comme champ d'expérimentation, le domaine du travail est par définition politique, au-delà de tout engagement personnel.¹⁹ » Thierry Davila²⁰ y voit une « invention du flux », une insertion dans la fluidité de la vie par laquelle Alÿs s'invente une façon d'œuvrer. L'artiste intervient dans un espace dont il détourne la fonction principale avec une pratique qui a elle-même été détournée de son but initial pour mieux voir et faire voir. Il devient observateur d'une cité qui bouge et vit d'elle-même, mais s'accorde aussi la possibilité d'y intervenir, d'en changer de minimes aspects. Ses déambulations le confrontent aux autres, aux vies des autres, aux gestes d'inconnus, à leurs histoires. C'est une façon d'entrer dans l'intime, de prendre part à son imaginaire.

Gabriel Orozco est d'origine mexicaine et vit à New York. Bien que sa pratique soit principalement photographique²¹, il ne se considère pas comme un photographe, mais comme un artiste multidisciplinaire qui utilise l'image pour entrer en contact avec son environnement, pour capturer des instants. Il compare la photographie à une boîte de souliers²² dans laquelle on peut tout mettre, réunir des souvenirs, conserver. Il ne se limite pas à une seule esthétique. De même, il ne sait pas en amorçant une œuvre quelle forme celle-ci prendra, si elle sera un objet ou une photographie. Orozco a, dès le début de sa pratique, senti le désir de se confronter au monde et d'utiliser le quotidien, la vie réelle, pour aller contre l'art qui se faisait, car cela ne lui ressemblait pas²³. N'ayant jamais possédé un atelier, il voulait utiliser les institutions d'une façon différente : s'approprier l'espace de la rue. Gabriel Orozco parle d'identité, de rapport aux autres par l'intime et la collectivité. C'est le

¹⁸ Dans le sens de la polis grecque, la cité-état : la ville.

¹⁹ Torres, David. « Just Walking the dog ». *Art Press*. #263. Décembre 2000. p. 21.

²⁰ Davila, Thierry. « Fables/insertions. » 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. Musée Picasso (Antibes, France), Paris : Réunion des musées nationaux. p. 45.

²¹ Orozco fait aussi des peintures abstraites, composées de figures géométriques simples qui sont rythmées par des couleurs primaires et des lignes. Il insère aussi parfois ces motifs à des images photographiques pour venir brouiller leur vision.

²² Orozco, Gabriel (dir.). 2004. *Gabriel Orozco: photographs*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Museum, Göttingen: Steidl. p. 16.

²³ Orozco, Gabriel. 2006. *Gabriel Orozco*. Mexico: Museo del Palacio de Bellas Artes. p. 51.

cœur de sa pratique et, comme Francis Alÿs et Gilbert Boyer, cela se décline selon plusieurs formes artistiques. Son rapport à l'art public, ou du moins à l'art qui se fait hors les murs et qui est vu, a débuté grâce à son père qui était peintre muraliste. Les œuvres d'Orozco qui se trouvent à l'extérieur n'ont par contre rien à voir avec la peinture, mais plutôt tout à voir avec cet extérieur, justement : le lieu et les gens. Toute sa pratique est inspirée par les marches, les voyages et les rencontres qu'il fait. La mobilité est au centre, elle peut être un prétexte à la rencontre, aux rapprochements. En ce sens, il voit la photographie comme un véhicule²⁴ : un véhicule permet le déplacement physique; une photographie permet la mouvance d'un événement d'un endroit à un autre.

Le langage, la parole, les mots sont les outils avec lesquels Gilbert Boyer rejoint l'autre. C'est ce qui l'unit au passé, à la mémoire. Cela prend forme de diverses façons : enregistrements sonores, bruits de la ville, disques de verre sablé, pierres funéraires, cadenas gravés, colliers métalliques, plaques de marbres au mur, plaque de granit au sol, dessins, sculptures, photographies, interventions urbaines et installations. Boyer envisage la vie en artiste et en poète. Sa réflexion porte sur une possible relation entre l'esprit et la matière, entre l'homme et la nature²⁵. L'utilisation du langage chez Boyer, la prose et la poésie surtout, se présente en fragments. Cela revient constamment dans sa pratique, comme s'il ne pouvait plus distinguer les mots des images, des formes. Il souhaite aussi ne pas réfléchir en terme de dichotomie entre l'espace privé et l'espace public, entre le lieu de diffusion et le lieu de la ville. Ce sont plutôt les œuvres qui parlent d'elles-mêmes, de nous-mêmes, de l'être en commun²⁶. Les thèmes centraux de sa pratique sont le quotidien et l'éphémère. Les liens avec le quotidien se font tant par les endroits qu'il investit que par les moyens qu'il prend. La démarche de l'artiste implique déplacements, circulation, parcours, quantité et dissémination. Dans la plupart de ses pièces, Gilbert Boyer déploie son œuvre dans l'espace de la ville, demande au public de se déplacer et de prendre le temps de le faire pour voir son travail, le temps d'arrêter et de lire, mais aussi de suivre les traces. Il entre dans le quotidien, comme l'explique Réal Lussier : « Chaque élément de son intervention est là

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ Debat, Michelle. « Gilbert Boyer. Le langage de l'art ». *Parachute*. #120. Frontières. 10-11-12-2005. p. 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

pour surprendre l'individu dans son quotidien et se présente comme un surgissement d'inattendu qui vient interrompre le cours habituel de sa vie.²⁷»

Ces trois artistes démontrent comment une insertion dans le quotidien par des « pratiques furtives²⁸ » peut permettre de capter des morceaux d'une ville, de se l'approprier en partie.

Notre étude se divise en trois chapitres qui permettront d'analyser par quels moyens et dans quel contexte les artistes s'inscrivent aujourd'hui dans l'espace de la ville. Dans le premier chapitre, nous étudierons plus spécifiquement les pratiques de la mobilité. Nous aborderons d'abord la figure du flâneur, telle que définie par Walter Benjamin, pour constater que les artistes de notre corpus s'en distinguent sur plusieurs points. En partant des pistes lancées par Régine Robin et Thierry Davila, qui voient la nécessité d'une redéfinition, nous proposerons la nouvelle figure du marcheur contemporain. Puis, la marche sera abordée sous diverses perspectives, notamment par les études historiques de Rebecca Solnit et de Thierry Davila et par la pratique quotidienne de Michel de Certeau. Ces études ouvrent à une expérience sensible de la marche. Nous analyserons ensuite les œuvres de Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer pour constater en quoi elles incarnent des marcheurs contemporains. Ces nouveaux paramètres permettront de considérer l'inscription du corps de l'artiste dans la ville.

Dans le deuxième chapitre, il sera question de l'espace de la ville où se pratique et se définit la marche. Le but de ce chapitre sera de comprendre comment le lieu, le non-lieu et l'espace sont pratiqués pour nous permettre de dégager un nouveau rapport à l'espace. Nous verrons d'abord diverses façons d'aborder la ville pour cerner toutes les possibilités de l'espace dans lequel les artistes évoluent. Ensuite, nous mettrons en parallèle les notions de lieu et de non-lieu chez Marc Augé et Michel de Certeau. Puis, nous confronterons leurs conceptions de

²⁷ Lussier, Réal. 1999. *Gilbert Boyer. Inachevée et rien d'héroïque*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal. p. 13.

²⁸ Terme défini par Patrice Loubier pour tenter de cerner ces pratiques qui se trament dans l'espace public et qui n'ont à priori rien à voir avec l'art. Les pratiques furtives sont celles qui s'infiltrant dans le quotidien, qui se fondent au texte urbain. Loubier, Patrice. 2001. « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles ». *Parachute*, n.101, p. 99-105.

l'espace à la notion d'hétérogénéité de Michel Foucault. Cela nous mènera à concevoir comment la mobilité peut produire et laisser apparaître des récits.

Après avoir défini la marche, sa figure contemporaine et l'espace de la ville, nous analyserons, dans le troisième chapitre, trois formes d'inscription du corps de l'artiste : la trace, l'empreinte et la collecte. Ces trois aspects seront abordés dans un rapport au temps qui engage la mémoire, qui produit des anachronismes et qui permet à l'artiste de transformer ce qui est éphémère en documents. Ce rapport au temps est nouveau. La trace sera abordée dans la pratique de Francis Alÿs comme une figure poétique permettant un contact avec la mémoire (Davila, de Certeau, Agacinski). L'empreinte sera définie par George Didi-Huberman qui tente d'en concevoir une histoire. Nous verrons qu'elle peut prendre forme dans une boule de pâte à modeler (Gabriel Orozco) comme dans une photographie (Gilbert Boyer surtout, mais aussi Francis Alÿs et Gabriel Orozco). La collecte sera celle de tout ce que les artistes amassent au cours de leurs déambulations et qui permet de constituer un historique des promenades, d'archiver et de mettre en jeu différentes expériences anachroniques du temps : le temps de la marche, le temps du passage, le temps de l'exposition. À la lumière de ces notions, nous démontrerons comment l'artiste réussit à s'inscrire dans un espace anonyme en pratiquant la mobilité; comment il peut fixer des traces, des empreintes, dans un espace qui est en mouvement, en étant lui-même en mouvement; comment il peut parcourir des lieux, des non-lieux en créant des œuvres; comment il peut amasser des morceaux de la ville, en recenser des documents, des images. Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer sont des marcheurs contemporains qui font face à de nouveaux rapports à l'espace et au temps.

CHAPITRE I

DE LA FLÂNERIE À LA MARCHE

Le flâneur constitue l'une des premières présences de l'artiste dans la ville. Au milieu du XIX^e siècle, Baudelaire flâne dans Paris et crée cet archétype pour qui, selon Walter Benjamin, « Paris devient pour la première fois un objet de la poésie lyrique¹ ». Ce symbole de la modernité aborde la ville dans une relation poétique qui donne à l'artiste la possibilité de s'isoler, de s'évader en adoptant un regard d'observateur. La flânerie permet d'entrer en contact avec la ville en la parcourant, mais comme plus d'un siècle nous sépare aujourd'hui de cette figure, il est nécessaire de la reconsidérer en observant comment certains artistes contemporains abordent leur relation à la ville. Ce premier chapitre nous permettra d'établir que la figure moderne du flâneur, telle que développée par Walter Benjamin, doit être reconsidérée dans le contexte artistique actuel et qu'il faut redéfinir ses paramètres pour tenter de créer une nouvelle icône, celle du marcheur contemporain. Nous tenterons de resituer le rapport de l'artiste à la ville en tenant compte du concept de mobilité de manière à substituer au flâneur la nouvelle figure du marcheur. La marche apparaîtrait, en effet, plus adéquate pour analyser les pratiques d'artistes actuels tels que Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer. Les premières analyses des œuvres de ces artistes permettront de dégager trois aspects fondamentaux qui semblent caractériser cette nouvelle approche de la ville : la trace, l'empreinte et la collecte, aspects sur lesquels nous reviendrons plus en détail au troisième chapitre.

Nous définirons d'abord la figure du flâneur telle qu'elle s'incarne chez Charles Baudelaire et que Walter Benjamin a longuement étudiée. Baudelaire est un artiste qui erre dans la ville en

¹ Benjamin, Walter. 2000. « Paris, capitale du XIX^e siècle » in *Œuvres III*. Paris : Gallimard. p. 58

voulant y échapper, s'évader dans la foule, suivre son mouvement pour s'y perdre². Redoutant de s'y inscrire, de laisser une trace, son approche est différente des artistes que nous étudierons. Nous analyserons la figure du flâneur dans son rapport à la ville et au temps pour en extraire ce qui semble se perpétuer chez Alÿs, Orozco et Boyer, mais également ce qui les distingue. Cette transformation a récemment été abordée par Régine Robin dans *Mégapolis* (2009) qui perçoit une figure qui nécessite une redéfinition pour être actuelle. Thierry Davila l'a aussi souligné quelques années auparavant dans ses livres *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000) et *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (2002). Il qualifie les artistes-marcheurs de « piétons planétaires³ » en privilégiant une approche sensible de la marche. Nous trouverons donc les réponses aux questionnements de Régine Robin sur la possibilité de la flânerie aujourd'hui chez Thierry Davila qui amorce une réflexion sur le rapport que les artistes actuels entretiennent avec la ville. Nous compléterons l'analyse de cette figure contemporaine du marcheur en constatant que la marche, comme l'a définie Michel de Certeau⁴, est une pratique du quotidien qui, abordée dans une approche phénoménologique, peut se transformer en une expérience sensible pour devenir geste artistique. Elle peut prendre diverses fonctions, voire tendre à des buts tout à fait différents, et dans notre étude, elle se transforme, passe d'une activité quotidienne à un acte qui permettrait à l'artiste de créer un rapport avec son environnement et d'en saisir d'éphémères fragments qu'il figera dans le temps. Nous verrons ensuite comment Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer utilisent la marche pour créer des œuvres en déplaçant leur atelier à la rue, passant d'un espace clos et intime à un endroit ouvert, quasi infini, dans les possibilités et la géographie, et public. Ce qui relie ces trois artistes est la mobilité au sens large d'un déplacement, de tous les déplacements possibles. Ces artistes incarnent les nouveaux marcheurs contemporains : ils se déplacent dans la ville pour tenter de s'y inscrire par un contact direct avec l'espace physique. Alÿs, Orozco et Boyer créaient un nouveau type de rapport à la ville par la mobilité en utilisant l'espace urbain comme un espace de travail, comme un sujet et comme un matériau. Les artistes

² *Ibid.*, p. 359.

³ Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard. p. 47.

⁴ Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien, l'arts de faire*. Paris : Gallimard, 349 p.

participeraient à la création de récits par leurs déplacements dans l'espace; ils laissent des traces, captent des empreintes et collectent des objets, des images. Nous constaterons cette transformation à partir de la pratique quotidienne de la marche qui permet à celle-ci de devenir pratique artistique et nous verrons comment les artistes adoptent une attitude sensible dans le but de créer un rapport à la ville et de s'y inscrire, contrairement à la figure moderne du flâneur. En lui succédant dans un nouveau rapport à l'espace (chapitre II) et au temps (chapitre III), cela impliquerait un changement de paradigmes et permettrait ce glissement vers la figure du marcheur.

1.1 La flânerie

En étudiant la marche comme geste artistique, nous devons impérativement nous pencher en premier lieu sur la figure baudelairienne du flâneur moderne qu'a analysée Walter Benjamin⁵. Inspirant un mode de vie, une façon de voir et de comprendre le monde, le flâneur qui erre dans l'espace urbain incarne l'archétype de l'artiste dans la ville. Cette figure complexe ne peut être revue et réinterprétée ici dans son entièreté, mais nous pouvons tout de même tenter d'en comprendre les fondements, et surtout, l'attitude poétique, pour voir en quoi elle demande à être réévaluée et pourquoi nous nous dirigeons plutôt vers une nouvelle figure : celle du marcheur. Pour ce faire, nous nous attarderons à la mobilité du flâneur dans la ville qui s'articule dans un rapport au temps et à l'espace particulier à la modernité, tout comme la mobilité du marcheur est singulière à son époque. Un glissement doit s'opérer pour aller d'une figure à l'autre et ainsi concevoir en quoi elles sont différentes. Pour passer de l'icône baudelairienne du flâneur à celle du marcheur contemporain, nous nous baserons sur l'étude de Régine Robin qui pose la nécessité d'en redéfinir les principaux aspects, mais qui ne développe pas de réponses précises aux problèmes qu'elle soulève. Thierry Davila a

⁵ Charles Baudelaire a développé l'archétype du flâneur en l'incarnant. Cette figure complexe est reprise par plusieurs (Walter Benjamin, Jean Starobinski, Siegfried Kracauer, Stefan Morawski, etc.) pour définir la modernité, la nostalgie.

également enclenché un processus de réflexion lorsqu'il parle du « piéton planétaire⁶ » pour tenter de définir ces marcheurs contemporains dont il ne nie pas les liens de parenté avec le flâneur, les Situationnistes et même les artistes du Land Art. En analysant d'abord la figure moderne du flâneur, pour ensuite nous diriger vers cette transformation, nous constaterons ce qui perdure et ce qui est différent aujourd'hui dans la définition de cette pratique artistique de la mobilité.

1.1.1 La figure du flâneur chez Walter Benjamin

Walter Benjamin⁷ étudie l'époque moderne principalement à partir de Charles Baudelaire : le flâneur, le poète qui incarne la figure de l'artiste moderne. Il marche seul dans la ville des journées durant, elle est son inspiration première, la matière avec laquelle il peut réussir à écrire, à créer. La ville est inhérente à sa poésie, elle transcende les autres thèmes pour devenir le noyau, comme le remarque Benjamin : « La poésie de Baudelaire a ceci d'unique, que les images de la femme et de la mort s'y fondent en une troisième. Celle de Paris.⁸ » Paris est poétique; Paris s'incarne dans l'écriture du flâneur. Entre le peuple et le bourgeois, entre la foule et la solitude, le flâneur perçoit dans le grouillement toute la détresse de la ville qui devient sa source d'inspiration artistique. Comme l'explique Walter Benjamin, Baudelaire est un « génie allégorique⁹ », cette poésie avec laquelle il décrit Paris :

[...] n'est pas un art local, le regard que l'allégoriste pose sur la ville est au contraire le regard du dépaycé. C'est le regard du flâneur, dont le mode de vie couvre encore d'un éclat apaisant la désolation à laquelle sera bientôt voué l'habitant des grandes villes. Le flâneur se tient encore sur le seuil, celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise. Aucune des deux ne l'a encore

⁶ Davila, Thierry. 2002. *op. cit.*, p. 47.

⁷ Benjamin, Walter. 1989. *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1935). Paris: Paris Cerf. 972 p.

⁸ Benjamin, Walter. 2000. *op. cit.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 58

subjugué. Il n'est chez lui ni dans l'une ni dans l'autre. Il se cherche un asile dans la foule.¹⁰

Il observe les changements de la vie moderne¹¹ en étant sur le seuil, un observateur qui n'a d'autres choix que de constater ce qui arrive. Ces transformations s'effectuent sous son regard. Son époque est constituée de chocs comme le souligne Benjamin :

Le déplacement de l'individu s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les impulsions d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme un réservoir d'énergie électrique. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « kaléidoscope doué de conscience » Si les regards que les passants décrits par Poe jetaient de tous côtés semblaient encore immotivés, il faut bien que l'homme d'aujourd'hui regarde autour de lui pour s'orienter parmi les signaux de la circulation.¹²

Étant totalement absorbé par la foule, Baudelaire s'y dirige en faisant l'expérience spontanée des événements multiples de la ville. Il est confronté directement à la modernité et doit s'y frayer un chemin. Pour Benjamin, le flâneur porte un regard panoramique sur la ville contemporaine. Il est à la fois à l'extérieur de chez lui, mais partout chez lui, avec les autres, mais seul. Il fait partie de la foule mais l'observe, y est anonyme. Toujours dans un entre-deux, selon Benjamin : « Dialectique de la flânerie : d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe "L'Homme des foules".¹³ » L'ambition de Baudelaire est de : « Prêter une âme à cette foule [...]. Ses rencontres avec elle sont l'expérience vécue dont il ne se lasse point de faire le

¹⁰ *Ibid.*, p. 58

¹¹ Nous verrons plus loin dans le même chapitre avec Régine Robin comment le flâneur peut survivre à ces changements.

¹² Benjamin, Walter. 2000. *op. cit.*, p. 361.

¹³ Benjamin, Walter. 1989. *op.cit* p.438. " L'homme des foules " est un terme que Benjamin emprunte à Edgar Allan Poe, il décrit le flâneur londonien qui est légèrement différent du parisien baudelairien. Voir à ce sujet : Poe, Edgar. 1887. *Nouvelles Histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire, (Charles Baudelaire, Œuvres complètes, t. VI, traductions II)* Paris : Calmann-Lévy, p. 88.

récit.¹⁴ » Avec cette volonté, Baudelaire ne craint pas d'être englouti par la foule : « La foule était le voile mouvant; c'est à travers lui que Baudelaire voyait Paris.¹⁵ » Elle lui est intrinsèque, il vit au même rythme de sorte qu'il n'en fait jamais de description réaliste, mais évoque plutôt ses mouvements, son grouillement de façon impressionniste, car : « Cette foule, dont Baudelaire n'oublie jamais la présence, n'a servi de modèle à aucune de ses œuvres. Mais elle a laissé sa marque secrète sur toute sa création.¹⁶ » La foule est latente, sous-jacente; omniprésente, mais invisible. Elle rythme son œuvre, est toujours l'arrière-plan. Le flâneur est ainsi hors de la foule, il observe, tout en étant complètement absorbé par celle-ci, il s'y déplace, il possède une attitude unique : « Que le grand nombre vaille à ses affaires : le simple particulier ne peut flâner, au fond, que si, en tant qu'homme privé, il est déjà hors cadre.¹⁷ » Les gens qui occupent l'espace de la foule ne peuvent exécuter la même activité que Baudelaire, ils sont dans leur quotidien, dans leur vie, le flâneur suspend sa vie pour se fondre à celle des autres, pour observer les mouvements. Ce statut est singulier. La solitude du flâneur est signe d'un homme qui ne se sent pas à l'aise dans la société, qui cherche à fuir en se mêlant à la foule, il refuse d'être seul; c'est un être qui, comme l'analyse Benjamin, recherche la solitude dans les foules¹⁸. Et cette foule est ce avec quoi il peut observer la société¹⁹ :

La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre à ce qu'il la dépeigne. Il est bien rare que l'on trouve chez lui, sous forme de descriptions, les objets qui sont à ses yeux les plus importants. [...] Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. Le fait d'y renoncer lui permet d'évoquer l'une à travers l'autre. Sa foule est toujours celle de la grande ville; son Paris est toujours surpeuplé.²⁰

¹⁴ Benjamin, Walter. 2000. *op. cit.*, p. 344.

¹⁵ *Ibid.*, p. 350.

¹⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹⁷ *Ibid.*, p. 357.

¹⁸ Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, p. 75.

¹⁹ Benjamin, Walter. 1989. *op. cit.*, p. 42

²⁰ Benjamin, Walter. 2000. *op. cit.*, p. 348.

Le flâneur anonyme se concentre sur l'observation de la ville, il est conscient de ce qu'il fait et n'est pas qu'un simple passant. Il n'est pas perdu dans ses pensées comme un simple curieux qui déambule, un badaud qui est à la fois le public et la foule, qui est influencé par le spectacle qui se déroule sous ses yeux. Non, le flâneur est un « détective-amateur²¹ » qui observe et réfléchit à ce qu'il voit, il est en pleine possession de son individualité. La rue devient alors un refuge où le flâneur amasse des images de la ville : images mentales, impressions vagues, comme un recensement de la société. Une observation qui se veut objective, qui se fait sans jugement, sans omettre aucun détail, mais qui, avec le travail de la mémoire, doit devenir personnelle. Ce qu'il en fera par la suite, l'œuvre qui émergera de ces observations sera subjective. C'est le moyen, la collecte qui, à la base, est objective. Walter Benjamin fait un parallèle entre Baudelaire et le chiffonnier qui ramasse les déchets de la ville à la fin de la journée. Le chiffonnier trie, archive des morceaux de la ville, il a une attitude semblable à celle du poète. Ses pas saccadés errent dans la ville à la recherche d'un butin²². Le flâneur et le chiffonnier amassent des fragments de la ville qui seront témoins de leur passage.

Le rapport du flâneur à la ville est partagé : « Un paysage... c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et l'enferme comme chambre.²³ » La ville est le terrain de jeu du flâneur, un paysage, car la foule devient une étendue à observer, un lieu vaste qui paraît infini et indéfini, où il peut se perdre. Mais c'est aussi un endroit clos, une chambre, car cela le contraint à sa solitude, à son seul être, à sa condition d'être humain qui ne peut se défaire de tous ses *a priori*. La ville peut évoquer pour lui à la fois la liberté complète et la conscience de sa propre perte, de son caractère éphémère.

La mémoire de la ville est imprégnée partout : « Le phénomène de colportage de l'espace est l'expérience fondamentale du flâneur. [...] Ce phénomène permet de percevoir simultanément

²¹ Benjamin, Walter. 1989. *op.cit.*, p. 103.

²² *Ibid.*, p. 118.

²³ *Ibid.*, p. 435

tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ? ²⁴ » Le flâneur peut tenter de comprendre l'histoire du lieu ou peut se l'imaginer à partir de ce qu'il voit²⁵. Ce rapport au passé et aux différents temps provoqué par le déplacement du flâneur, par les passages, détermine la condition nostalgique du flâneur, toujours dans un entre-deux. Dans son livre *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*²⁶, Sylviane Agacinski décrit la figure moderne du flâneur comme un « passeur de temps », expression reprise de Walter Benjamin qui utilise le terme « passer le temps » :

« Passer le temps » signifie une perte, une façon gratuite d'exister sans utiliser efficacement le temps, comme le fait le flâneur. [...] Il est un témoin, observateur passif, mais sans lequel le temps ne serait pas. En tant qu'il est à la fois passif et actif, le passeur est aussi celui par qui quelque chose passe, lui-même « lieu » du passage. Il est enfin l'impossible contemporain de lui-même ou de son temps, habitant une époque où chacun fait l'expérience aiguë du passage.²⁷

Le passage est ce qui définit la modernité comme l'écrit Agacinski : « La conscience moderne est celle du passage et du passager. Nous pensons désormais que tout arrive et passe. Rien de fixe ne donne aux choses de quoi s'ancrer pour résister au temps. Les mouvements qui emportent le monde ne sont pas même unifiables : trop nombreux, différents, obéissant à des rythmes divers²⁸ ». L'hétérogénéité du monde, le flux ambiant, le mouvement et l'éphémère ne permettent pas à la modernité d'accéder à une forme unique de temporalité et d'historicité. Agacinski résume en quelques phrases toute la complexité du flâneur. Son rapport au temps²⁹, à la nostalgie et à la possible trace que peut laisser son existence en fait un être qui ne peut s'inscrire dans son époque en perpétuel changement. Les

²⁴ *Ibid.*, p. 437

²⁵ Nous reviendrons plus en détail sur la mémoire de la ville dans le troisième chapitre.

²⁶ Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Seuil, 207 p.

²⁷ Benjamin, Walter. 1989. *op.cit.*, p. 57-58.

²⁸ Agacinski, Sylviane. 2000. *op.cit.*, p. 19.

²⁹ Nous reviendrons en profondeur sur le rapport de ces artistes au temps dans le troisième chapitre. Nous adapterons les notions de temps, comment l'entend Agacinski, du flâneur à nos marcheurs qui se retrouvent dans cette même situation par leurs « passages » dans les espaces de la ville.

temps se mêlent en lui : le passé le hante et le futur est déjà là, le présent passe à travers lui, sans s'accrocher³⁰. Le flâneur cherche à vivre, à travers la ville, des expériences et non à acquérir du savoir³¹. Pour faire ces expériences, il faut qu'il erre dans l'espace, sans trajet et horaire précis, il doit se laisser aller, être « disponible pour le temps³² ». Le savoir vient des suites de l'expérience et il la traduit³³. Mais le flâneur veut vivre des expériences qui, au contraire, seront vécues pour elles-mêmes.

Le flâneur est, pour Walter Benjamin, un marcheur urbain qui observe la ville, Paris en l'occurrence, avec toute sa conscience. Il ouvre les yeux à ce que les simples passants ne remarquent pas ou peu. Baudelaire s'inspire de ses déambulations diurnes quotidiennes pour composer son œuvre, pour écrire. Tout se passe lorsqu'il flâne et il n'a plus qu'à mettre en mots ce qu'il a perçu : « La flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail. Il est bien connu que le flâneur fait des "études". [...] La plupart des hommes de génie ont été de grands flâneurs; mais des flâneurs laborieux et féconds... Souvent, c'est à l'heure où l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur œuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément. » Avec Baudelaire, nous nous trouvons devant l'une des premières présences de l'artiste dans la ville qui s'en inspire, s'y intègre. Le flâneur moderne est un observateur du monde dans lequel il vit qui tente à la fois d'en faire partie et de rester à l'écart. La ville est pour lui un lieu dans lequel il peut s'évader et duquel il ne veut retenir que des images floues. Le flâneur est un être complexe, un archétype de la modernité, qui est tout à fait conscient de la précarité de son existence³⁴ et c'est ce qui le caractérise. Grâce à son anonymat, il peut se fondre à la foule, s'y infiltrer malgré le dessein de ses gestes qui est d'observer. En aucun moment il ne veut y laisser une trace, l'éphémère parcours qu'il dessine ne se révélera que dans les impressions que nous ressentirons dans ses œuvres.

³⁰ Agacinski, Sylviane. 2000. *op.cit.* p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 63.

³³ *Ibid.*, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

1.1.2 Le flâneur redéfini par Régine Robin

En ayant ainsi défini sommairement le flâneur tel que vu par Walter Benjamin, nous pouvons nous demander en quoi les artistes contemporains s'en distinguent et ce qui déclenche ce glissement d'une figure à une autre. Dans *Mégapolis*³⁵, Régine Robin base sa réflexion sur la figure du flâneur en reprenant la définition de Walter Benjamin. Elle souligne, comme nous l'avons vu, que cette figure fait constamment face à des chocs³⁶, chocs de la vie moderne à laquelle elle est confrontée dans l'espace public :

Le poète marche dans la ville, absorbé par autre chose, mais il subit le choc des images, des informations, des spectacles, des événements, des rencontres fulgurantes. Il subit la pression de l'éphémère, du fugitif, de la modernité. Le poète passe son temps désormais à parer les chocs, à s'escrimer avec les mots pour ne pas sombrer dans la mélancolie. Pourra-t-il transformer le choc en expérience digne d'être racontée ? Là encore, il se tient au carrefour, sur le seuil.³⁷

Le flâneur observe, conscient du grouillement de la foule qui le happe, absorbe ce dont il est témoin pour, plus tard, le transformer. Le flâneur et le marcheur s'intègrent à leurs époques, se confrontent à la contemporanéité. Mais, comme Régine Robin l'observe dans un même mouvement, notre époque étant celle de la surmodernité³⁸, il devient impératif de redéfinir la figure du flâneur moderne. Elle se questionne à savoir si le flâneur et les conditions de la flânerie peuvent toujours exister aujourd'hui : « La figure du flâneur disparaît-elle avec les penseurs de Weimar, la catastrophe du fascisme, la guerre ? [...] Et si le flâneur survit, se maintient en dépit de tout, quelle forme a-t-il pris, quel nouveau visage offre-t-il ? Vers quel type de déambulations nous entraîne-t-il ? »³⁹ Pour amorcer sa réflexion, Robin reprend les propos de Dominique Baqué⁴⁰ qui, citant Sartre, admet qu'il n'y aurait plus de foule, mais

³⁵ Robin, Régine. 2009. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Montréal : Stock. 397 p.

³⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁷ *Id.*

³⁸ Terme défini par Marc Augé pour qualifier l'époque actuelle, une époque d'excès qui engendre un rapport à l'espace hétérogène. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

³⁹ Robin, Régine. 2009. *op.cit.* p. 86

⁴⁰ Baqué, Dominique. 2006. *Identifications d'une ville*. Paris : Éditions du regard, 196 p.

une pluralité de solitudes, plus de flâneur, mais la figure anonyme de celui qui marche dans la ville⁴¹. Suite à un tel constat, le flâneur peut-il toujours exister au sens où l'entendait Baudelaire ? Régine Robin lance des pistes de réflexion, à l'aide d'exemples récents, sans véritablement répondre pourtant à cette question. « Certains [...] pensent que la flânerie est encore possible lorsqu'on ne succombe pas à Disneyland, quand on se questionne et remet en question les fausses utopies, les univers paradisiaques de la consommation de masse, quand on résiste au simulacre.⁴² » Le flâneur d'aujourd'hui est intégré au spectacle de la ville qui lui est offert et a du mal à se limiter à son rôle d'observateur : « Réalisant totalement la marchandisation de l'expérience vécue, le nouveau flâneur qui déambule dans la zone piétonnière pourrait bien représenter la figure ultime de la victime du fétichisme de la marchandise à l'ère de la reproduction numérique.⁴³ » Benjamin avait déjà constaté l'amorce de cette transformation à son époque : « Le grand magasin est le dernier trottoir du flâneur. Dans la personne du flâneur, l'intelligence va au marché. Pour en contempler le spectacle, croit-elle, mais, en vérité – pour y trouver un acheteur. À ce stade intermédiaire où elle a encore des mécènes, mais déjà commence à se familiariser avec le marché, elle se présente comme bohème.⁴⁴ » La modernité est une période faste en transformations et la contemplation du spectacle de la ville commence déjà à y être troublée. Aujourd'hui, la flânerie serait possible si on ne se laissait pas déranger, influencer, convaincre par toutes ces stimulations que nous offre la ville (la publicité et les images présentes partout), si l'on observait avec un esprit critique, en résistant. Être dans le spectacle de la ville tout en gardant cette distance d'observateur. Y participer tout en conservant un détachement sur ce qui arrive lors de notre passage. Robin croit que nos consciences sont moins aiguës que ne l'était celle du flâneur baudelairien, mais n'est-ce pas les conditions qui sont différentes ? Ces marques du capitalisme font partie de notre quotidien comme les passages⁴⁵, dont parlait Benjamin,

⁴¹ Robin, Régine. 2009. *op.cit.* p. 86.

⁴² *Ibid.*, p. 87.

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴ Benjamin, Walter. 2000. *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵ « Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont de couloirs au plafond de verre et aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles [...] Des deux côtés du passage qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature. » Benjamin, Walter. 1989. *op. cit.*, p. 65.

rythmaient la ville de Paris au XIX^e siècle. Baudelaire y observait les gens, les situations quotidiennes de la vie. Robin analyse la situation :

Nouvelles arcades, ces zones piétonnières abolissent la frontière entre le dedans et le dehors, entre le boulevard et les magasins. Ce sont de nouveaux « passages ». Et partout dans la ville, ces énormes complexes architecturaux, ces hôtels aux lignes postmodernes, ces simulacres rassurants des plus grandes villes du monde. Tout invite à la déambulation consumériste, dans la reconnaissance jubilatoire des signes. Tout est fait, du reste, pour créer l'illusion et rendre puissante cette nouvelle fantasmagorie des temps virtuels. [...] Ses parcours n'ont plus rien d'une promenade, d'une découverte au hasard ; ne s'apparente plus à une errance, mais se « performant » au second degré.⁴⁶

Cette résistance à la société et à ses stimulations ne serait peut-être pas suffisante pour la survivance du flâneur. Alors, comment flâner aujourd'hui en conservant cet état caractéristique d'observateur ? Selon Robin, la ville d'aujourd'hui ne permettrait pas de se laisser aller à une flânerie spontanée, plus de contacts possibles avec autrui, que des êtres anonymes qui passent dans des lieux pareils aux autres. Les rues aptes à cet exercice n'existeraient plus, laissant place à des centres d'achats, des places publiques, des édifices dont la surveillance est exacerbée. La dérive ne serait plus possible dans des lieux désormais trop organisés où la marche est restreinte à des parcours préfabriqués. Rien ne laisserait place au hasard, à la spontanéité, mais serait « performé » par des gens qui se disent flâneurs en prenant la ville en filature, en l'observant, en la voyant comme quelque chose à préserver⁴⁷. Malgré toutes ces perturbations, le flâneur n'a pourtant pas disparu, il s'est plutôt transformé avec les changements des espaces urbains. En fait, Robin croit que le flâneur ne peut simplement plus être le même que celui de Benjamin : « De la fin de la Seconde Guerre mondiale à nos jours, cet introuvable flâneur n'a donc pas disparu mais il s'est transformé. Ce n'est pas seulement le tissu urbain qui a changé, mais les conditions de possibilités de la flânerie et de la mémoire.⁴⁸ » Les grandes villes ne sont plus les mêmes et les perceptions que l'on en a ont souvent été conçues par les films que l'on a vus, les livres que l'on a lus, des

⁴⁶ Robin, Régine. 2009. *op.cit.* p. 88.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁸ *Id.*

images qui nous forment des conceptions mentales uniformes de lieux où nous ne sommes jamais allés. Toutefois, il est toujours possible de se perdre dans les villes, d'y perdre son temps :

[...] le flâneur continue de se perdre dans les villes, car on peut encore dans le labyrinthe des villes. On peut même, luxe suprême, y perdre son temps. Les passants, les artistes et les écrivains, accompagnés de l'ombre des sans-abri, ont mis au point des dispositifs complexes pour réinventer la déambulation, la traversée des mégapoles, pour piéger nos habitudes, nos horaires, nos parcours obligés, pour faire que nous puissions simplement y trouver une place où nous installer.⁴⁹

L'attitude doit changer, il ne suffit plus d'observer, d'être à l'écart, cela n'est plus possible. Il faut alors concevoir une nouvelle façon d'aborder la ville. Pour Robin, ce sont des artistes (Régine Robin donne les exemples de Patrick Straram, Francis Alÿs, Stalker et Bruce Bégout)⁵⁰ qui ont trouvé le moyen de détourner notre regard de ce que l'on voit de la ville, de cerner autre chose qui nous mène à la dérive, d'aborder différemment l'espace commun anonyme. La solution de Régine Robin tient de ces artistes qui peuvent nous faire voir la ville autrement, eux, flâneurs du XXI^e siècle, qui posent un regard plus attentif à notre environnement quotidien. Elle conçoit que la survivance du flâneur est possible sans toutefois redéfinir clairement ce qu'il est devenu, en quoi il est semblable ou différent de son icône et comment il agit aujourd'hui.

1.1.3 Le flâneur actuel : le marcheur

Les observations de Régine Robin ouvrent la voie à une redéfinition de la figure du flâneur. Nous proposons de remplacer le terme flâneur par celui de marcheur. Cette acception est celle des artistes (Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer), que nous étudierons plus loin dans ce chapitre, qui créent des œuvres en marchant, dont les résultats sont des vidéos et des photographies. La marche n'est pas une fin en soi, une performance, mais une forme de

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 90-104.

pratique artistique, le geste même. Nous avons pu reconnaître dans l'analyse du flâneur moderne de Walter Benjamin des caractéristiques qui s'appliquent tant aux deux types de déambulateurs; ce sont des artistes qui marchent dans la ville dans un rapport au temps et à l'espace qui est propre à leur époque respective. Ils marchent sans savoir vers où, en tentant de faire partie de ce tout qu'est la ville. Celle-ci revêt une importance semblable, elle est une source d'inspiration, la matière première des œuvres qui en découleront. Le flâneur et le marcheur sont tous deux des observateurs du monde contemporain : ils sont dans la foule et en retrait. Ce qui distingue en partie le flâneur du marcheur est que l'anonymat complet du premier ne peut être celui du second. Le marcheur tente bien de se fondre aux rythmes de la ville mais, avec les gestes qu'il pose, il ne peut plus passer inaperçu. Il peut faire partie de la foule, s'infiltrer en marchant comme tout le monde, mais ses gestes attireront l'attention. L'atelier est dans la rue et l'artiste pose des actions qui suscitent des réactions, des regards et des questionnements. L'artiste actuel tente de se fondre à la foule, comme le faisait Baudelaire, mais est souvent photographié ou filmé durant ses actions, l'anonymat ne peut plus être total. Le moment de la déambulation n'est pas le même : chez Baudelaire la marche représentait l'instant de l'observation, de l'inspiration qui menait par la suite à la création; dans les pratiques actuelles, le moment de l'observation coïncide avec une partie de la création. Nous verrons plus loin comment Alÿs, Orozco et Boyer se déplacent dans la conscience de la création.

Ainsi, l'attitude est la même, l'action (de la marche) aussi, mais la visée, quoique semblable, n'est pas identique. Le flâneur baudelairien redoutait de laisser sa trace, signe de son éphémère destin⁵¹. Il souhaitait l'anonymat et l'effacement. Au contraire, comme nous le constaterons au fil de cette étude, le marcheur contemporain veut s'inscrire dans la ville par la trace, l'empreinte ou la collecte, il veut laisser une marque de son passage, un contact avec son environnement. Le rapport à la ville se déploie avec le corps de l'artiste qui, par ces formes d'inscription et surtout par la mobilité, s'inscrit dans l'espace. Cela nous mène à cette nouvelle figure du marcheur qui se distingue du flâneur tout en s'en inspirant. Depuis le XIX^e siècle, le statut romantique de l'artiste s'est transformé : l'artiste n'est plus ce génie créateur

⁵¹ Benjamin, Walter. 1989. *op.cit.*, p. 106.

doté d'un don pour la mimésis. Il peut être ce marcheur qui, comme tout le monde, exécute une activité qui sert à se déplacer, mais pour créer ses œuvres. C'est grâce à la transformation de la marche, de la pratique quotidienne à la pratique artistique, et de sa relation sensible avec l'espace et le temps que la création d'une nouvelle figure, le marcheur contemporain, peut être possible. Nous verrons comment cela prend forme dans la partie suivante.

1.2 La marche

Une définition plus générale de la marche permet de constater l'importance de plus en plus grande qu'elle occupe en art au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Dans *L'art de marcher*, Rebecca Solnit⁵² en trace un portrait global et historique, elle perçoit que la marche crée des routes, des itinéraires, des cartes. Elle construit les trajets, les liens entre deux lieux : marcher, c'est occuper des espaces entre des lieux, des destinations, des intérieurs⁵³. Un acte qui remplit l'espace par un passage, par le temps d'un passage. La marche est une activité solitaire qui permet de se fondre aux autres :

En ville, on est seul parce que le monde est plein d'inconnus, et c'est un luxe d'une rare austérité que de se sentir ainsi étranger parmi des étrangers, de marcher en silence en portant ses secrets et en imaginant ceux des passants. Spécifique au mode de vie urbain, cette identité nulle part enregistrée, infiniment malléable, est un état libérateur pour tous ceux d'entre nous qui veulent s'émanciper des espérances familiales et sociales placées en eux, se frotter à d'autres cultures, changer de peau, fût-ce provisoirement. Impassible, les sens aiguisés, on ne s'implique pas dans cet état d'observation qui fournit la distance idéale à la réflexion ou à la création. À petites doses, la mélancolie, le sentiment d'étrangeté, l'introspection comptent parmi les plaisirs les plus raffinés.⁵⁴

⁵² Solnit, Rebecca. 2004. *L'art de marcher*. Montréal : Leméac, 394 p.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 249.

L'identité floue du marcheur que décrit Rebecca Solnit en fait un être qui détient des possibilités d'existence nouvelles et insoupçonnées. Se fondant à la foule, il peut devenir ce qu'il veut bien devenir. Dans un lieu où chacun est identique, le marcheur peut emprunter l'identité qu'il veut et se retrouver dans un terrain de jeu. L'anonymat du marcheur dans une foule permet de s'identifier à l'autre, d'être l'autre ne serait-ce que pour quelques instants, l'instant de cette brève rencontre des corps dans l'espace. Solnit soulève que la ville est signe de mobilité spatiale, mais surtout sociale. Les gens bougent, les lieux se transforment, les images se succèdent. La mobilité de l'esprit qui divague en cours de route le rend apte à la réflexion. La marche est un mouvement, les rythmes des pas sont les mêmes que ceux de la pensée⁵⁵; l'esprit est un paysage à traverser en marchant. Les mouvements permettent d'aller loin et très près à la fois. Ces idées viennent des penseurs comme Karl Gottlob-Schelle⁵⁶ pour qui les mouvements du corps sont essentiels et remplissent une des conditions de notre existence. Ils sont autant reliés à la condition physique que mentale⁵⁷ car pour lui, vivre c'est agir et prendre conscience de son existence autant par la sensibilité, la pensée et l'action. Ainsi, faire le lien entre un processus physique et intellectuel est tout à fait naturel, c'est élever un processus mécanique au rang de processus intellectuel. Toute forme méthodique et rigoureuse est étrangère à la promenade, il ne peut y avoir de réflexion possible. L'esprit doit être réceptif, ouvert et accueillir avec tranquillité les choses qui se présentent, sans contraintes.

Avec cet état d'esprit et cette attitude d'observateur, nos marcheurs tentent de se laisser marquer par ce qu'ils voient, par ce qu'ils vivent au moment de la déambulation. L'ouverture de l'esprit que permet la marche n'est pas étrangère à l'idée de créer des œuvres en marchant et devient même très propice à l'inspiration, comme beaucoup de penseurs l'ont relevé. Pour

⁵⁵ Une activité liée aux péripatéticiens, disciples d'Aristote qui se promenaient en réfléchissant, parlant et discutant.

⁵⁶ Gottlob Schelle, Karl. 1996. *L'art de se promener*. Paris : Rivages, 171 p.

⁵⁷ L'auteur possède un intérêt marqué pour la marche car ce n'est pas qu'un mouvement mécanique et répété du corps, cela en est aussi un de l'esprit. Selon lui, pour ressentir le besoin intellectuel d'une promenade et en être touché, il est nécessaire d'avoir un certain niveau de culture, chez les personnes insensibles à cela ce n'est qu'un mouvement exécuté de façon mécanique. Il est nécessaire d'être attentif à ce qui se passe en nous et à l'extérieur pour que cela nous apporte du sens.

Jean-Jacques Rousseau, le promeneur est dans le monde sans y être tout à fait, il pratique une activité qui permet d'habiter ses pensées et ses rêveries, de se suffire à lui-même⁵⁸. L'homme seul marche en pleine conscience de son existence en portant un regard vers son intérieur à l'aide de ce qui l'entoure. Søren Kierkegaard préfère marcher dans les villes car la contemplation et le contact sont favorisés⁵⁹.

Edmund Husserl définit la marche comme « l'expérience qui nous permet de saisir notre corps dans sa relation avec le monde⁶⁰ », se déplacer permet de « saisir la continuité de soi dans le mouvement du monde⁶¹ » pour en comprendre les rapports. La marche est un outil qui sert à mieux saisir et définir le monde, elle favorise le contact avec la ville. Le statut d'observateur du marcheur est dépassé avec ces penseurs qui y voient des portées plus vastes et cela permet de transposer l'activité quotidienne en geste artistique. La marche est utilisée comme une expérience sensible par ces philosophes. La mobilité permet de se confronter aux autres, aux différents espaces et lieux pour les connaître. L'esprit dans l'espace absorbe ce qu'il croise, et le corps dans l'espace est un l'outil qui le permet. Une attitude phénoménologique comme l'époché qu'a développée Husserl pourrait peut-être s'appliquer à cette volonté d'objectivité absolue, qui en théorie serait praticable, mais qui, en réalité, n'est pas souvent possible⁶².

⁵⁸ Solnit, Rebecca. 2004. *op.cit.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁶¹ *Id.*

⁶² L'époché est une méthode de la phénoménologie que Edmund Husserl a développée pour répondre à l'attitude qu'il se devait d'avoir devant les phénomènes. C'est la suspension de la « thèse d'existence de la réalité ». L'époché, désignée aussi sous le terme de réduction phénoménologique, est la suspension de l'attitude naturelle. Aux fondements de cette pensée, il y a la connaissance du monde, le monde extérieur à soi que l'on doit comprendre à partir de soi. Pour pouvoir s'ouvrir à la vérité du monde, nous devons nous libérer de l'attitude naturelle, de tout empirisme aussi. Cette attitude naturelle est ce qui brouille notre vision car, bien qu'elle soit dite naturelle, elle est conditionnée, acquise. Il faut alors tenter de se libérer de ce que l'on connaît, de ce à quoi l'on est conditionné, de se défaire des habitudes qui nous enchaînent car notre rapport au monde est médié par cela. La phénoménologie s'oppose à cette attitude naturelle, son objet étant l'origine de toute objectivité. Il s'agit de réduire les choses à comment elles se présentent à la conscience et d'avoir une vision plus objective du monde. L'époché est un retour à soi qui nous libère de l'extérieur, c'est la suspension de tout jugement du monde et de ses objets pour en avoir une connaissance vraie. Avec une absence de préjugés, celui qui applique l'époché doit faire table

Dans « Lieux et non-lieux. De la mobilité à l'immobilité », Marie Fraser cerne ce que permet la marche en milieu urbain : « Qu'elle prenne la forme de promenades, de déambulations ou de dérives, la marche est parmi les formes les plus manifestes de la mobilité depuis la modernité. Elle permet de se déplacer mais aussi d'infiltrer la complexité, voire l'hétérogénéité de la ville, de vivre ses méandres et l'étrangeté de son quotidien. ⁶³» Nous verrons dans la partie suivante comment cette activité quotidienne peut se transposer dans le monde de l'art et par quels moyens elle peut devenir autre chose qu'un simple déplacement.

1.2.1 La marche dans l'art. Thierry Davila : des dérives situationnistes au piéton planétaire

Dans *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*⁶⁴, Thierry Davila, en se penchant sur trois études de cas (Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Stalker), pose un regard sur les figures de la marche en art contemporain. Les positionnant dans l'histoire (de la Renaissance aux Situationnistes), il voit comment ces artistes s'inscrivent aujourd'hui dans les pratiques de la mobilité⁶⁵ en les liant, surtout Orozco et Alÿs, à la figure du flâneur décrite par Walter Benjamin⁶⁶, ne pouvant nier cette référence historique dont ils sont tous les descendants, mais en les qualifiant avant tout de nomades⁶⁷. Comme Karl Gottlob-Schelle et

rase de ses connaissances, repartir à zéro pour pouvoir arriver à une vraie connaissance. Être à l'extérieur du monde pour s'en affranchir. Husserl, Edmund. 2001. *Médiations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 256 p.

⁶³ Fraser, Marie. 2005. « Lieux et non-lieux. De la mobilité à l'immobilité » in Babin, Sylvette (dir.). 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse. p. 167.

⁶⁴ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18. Ainsi, une figure comme celle du touriste qui est empruntée par Orozco et Alÿs (*Turista Maluco* (1991) de Gabriel Orozco et *Turista* (1995) et *Narcoturista* (1996) de Francis Alÿs) engendrerait une conception toute particulière de la marche, soit celle d'un passage et d'un désir d'anonymat. Les gestes qu'ils posent alors sont éphémères et transitoires, s'inscrivent dans une volonté de demeurer l'observateur, l'étranger. Dans ces cas, les artistes tendent plus vers une figure du flâneur.

Honoré de Balzac, Davila voit une résonnance certaine entre les mouvements du corps et ceux de l'esprit. Il propose d'essayer de comprendre les origines de cette pratique en art et de voir comment la marche est devenue autonome : « Car tel est, dans le domaine de l'art, le destin de la déambulation : elle est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien elle est tout simplement elle-même l'attitude, la forme.⁶⁸ » La marche est par elle-même un geste artistique. Thierry Davila décrit les pratiques actuelles comme un déplacement des procédés du Land art dans le milieu urbain⁶⁹. Sans les qualifier de nouveaux marcheurs contemporains, il nomme les artistes « piétons planétaires⁷⁰ » et définit leur pratique comme ceci : « Pour le marcheur actuel, la ville est le théâtre d'opérations par excellence, un territoire ouvert qui propose ses avenues, ses quartiers et ses collages architecturaux comme autant de terrains à explorer dans lesquels des œuvres peuvent avoir lieu : des mouvements, des circulations, des déplacements utilisés comme processus de mise en forme.⁷¹ » Ainsi, il saisit l'importance de comprendre leur pratique dans une continuité historique, certes, mais en redéfinissant les termes.

Davila utilise des exemples concrets d'œuvres pour démontrer que la marche possède des qualités tout aussi plastiques que la peinture. Il la qualifie, selon un terme de Hegel, de : « Cinéplastie : une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus plastiques mais aussi le langage qui prétend en rendre compte.⁷² » Comme un mouvement qui aurait des qualités plastiques⁷³, une volonté de définir la marche à partir de dimensions physique, géographique, psychique et imaginaire, de ne pas

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ *Id.*

⁷² *Ibid.*, p. 23

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

la condamner à un simple mouvement du corps dans un espace, mais d'en comprendre toutes les autres particularités. Les piétons planétaires font des gestes, ils transportent des objets qu'ils poussent (Orozco et la boule de pâte à modeler) ou tirent (Alÿs et son petit chien). Ces gestes singuliers sont des précédents en histoire de l'art. Bien que plusieurs artistes aient utilisé la marche comme une dérive, pour marquer le territoire et tracer des parcours⁷⁴, les gestes d'Alÿs, d'Orozco et de Boyer composent la figure du marcheur. Ce sont des actes cinéplastiques, un mouvement du corps lié à un geste dans l'espace qui permet une relation sensible à la ville. En ce sens, également pour Davila, ces artistes ne relèveraient pas entièrement d'une tradition artistique, mais seraient des précurseurs.

Davila associe également ces « nouveaux » marcheurs aux Situationnistes⁷⁵ : le lieu de la ville, les liens entre déambulation physique et mentale, les destinations inconnues. La dérive serait aussi cinéplastique et presque cinématographique dans cette volonté de décortiquer le mouvement, de le concrétiser. Comme un montage d'actions, de pas, de visions qui formerait le regard du marcheur sur la ville. L'approche de Thierry Davila est ainsi phénoménologique⁷⁶. Il reprend les propos de Maurice Merleau-Ponty⁷⁷ pour qui il existe une relation de dépendance entre la vision et le mouvement, comme si le mouvement guidait ce que le regard capte. Le marcheur est, pour Davila, un regardeur qui se laisse influencer par ce qu'il voit, sa dérive est une succession de visions et de formes. Contrairement à la figure moderne de la flânerie, il n'est pas spectateur, mais acteur du monde dans lequel il se déplace, il est actif, visible et mobile. Il fait partie de ce monde. Ses déplacements lui permettent de le voir⁷⁸. Pour les phénoménologues, le corps fait partie intégrante du monde : « Pour Merleau-Ponty, l'expérience première est antérieure au dualisme de l'âme et du corps : c'est celle du corps propre. Le corps n'est pas une entité physico-chimique, une

⁷⁴ Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction : les Situationnistes dérivait avec des contraintes plutôt strictes, les artistes du Land Art marquaient le territoire dans un rapport direct avec la nature. Ils traçaient tous des parcours dans l'espace, mais ne tentaient pas nécessairement de créer un contact avec la ville par la trace, l'empreinte et la collecte comme les artistes que nous étudions.

⁷⁵ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*, p. 30.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁷ Nous analyserons, dans la prochaine partie, les théories de Merleau-Ponty.

⁷⁸ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*, p. 31.

simple réalité du monde objectif : par son comportement et sa perception, il est l'instance d'une intention immanente au monde et au corps - intention qui sert plutôt d'habitude à définir le mode d'être de la conscience qui se pose en face du monde.⁷⁹ » Le corps est ce avec quoi l'on voit le monde. Cela engendre un rapport entre le physique et le psychique. Le déplacement de l'homme qui marche dans la ville est un déplacement du corps comme du regard. Merleau-Ponty conçoit que « la vision est suspendue au mouvement⁸⁰ » Les yeux bougent et cherchent des objets auxquels s'accrocher, tentant d'orienter la vision. Le corps participe à cet amalgame de mouvements et de visions, il est présent dans le monde, il en fait partie, crée autour de lui cet univers qu'il perçoit et duquel il est un acteur⁸¹.

Le flâneur moderne peut alors être redéfini à partir de ce que Thierry Davila et Régine Robin ont observé, et nous pouvons affirmer que Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer se définissent plutôt comme des marcheurs contemporains. Leurs gestes cinéplastiques composent leur rapport à la ville dans une relation sensible à l'espace dans lequel ils tenteront de s'inscrire. Il ne faut pas oublier que la marche est à la base une pratique du quotidien qui est transformée par les artistes en geste artistique. Voyons d'abord comment Michel de Certeau articule cette pensée. Ensuite, nous pourrions comprendre l'importance de la marche dans les pratiques des artistes en abordant leurs œuvres de façon plus générale, dans un premier temps, pour y revenir plus en profondeur dans les deux autres chapitres.

1.2.2 Une pratique du quotidien selon Michel de Certeau

Dans *L'invention du quotidien*⁸², Michel de Certeau se penche sur les notions de pratiques du quotidien. Il pense ces pratiques, qui englobent tous les arts de faire des sociétés, c'est-à-dire

⁷⁹ Boillot, Hervé (dir.). 2007. *Petit dictionnaire de la philosophie*. Paris: Larousse. p. 829.

⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard. p. 17

⁸¹ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*, p. 53-54.

⁸² Certeau, Michel de. 1990. *op.cit.*

ce qui implique des relations entre les individus et des façons d'agir, comme des stratégies et des tactiques qui présentent des modalités⁸³. Il veut les décortiquer, les comprendre, les penser comme des objets autonomes détachés de l'individu, souhaitant en faire quelque chose de concret. Il se questionne sur la supposée passivité des usagers et étudie leurs comportements de consommateurs pour en dégager une réflexion sociologique⁸⁴. « Ce travail a donc pour objectif d'explicitier les combinatoires d'opérations qui composent aussi (ce n'est pas exclusif) une "culture", et d'exhumer les modèles d'action caractéristiques des usagers dont on cache, sous le nom pudique de consommateurs, le statuts de dominés (ce qui ne veut pas dire passifs ou dociles). Le quotidien s'invente mille manières de braconner.⁸⁵ » De Certeau étudie les comportements des individus dans la société soumis aux règles, aux arts de faire et voit dans le quotidien une façon de les déjouer. La méthode de de Certeau se base à la fois sur l'observation des pratiques quotidiennes concrètes et sur des théories sociologiques, anthropologiques et philosophiques. Il prend comme fondement de ses observations le quotidien de l'homme ordinaire.

C'est la culture populaire qui propose les arts de faire, les façons d'agir en société et d'utiliser les « objets sociaux »⁸⁶. Nous participons nous-mêmes, d'une certaine façon, à leurs productions. Une production qui est secondaire, venant à la suite de la production de l'objet, qui est celle de l'utilisation, donc celle qui produit du sens⁸⁷. Le consommateur ou usager est par contre dominé par les producteurs culturels, les dirigeants, il obéit à des règles, c'est la logique des pratiques. La marche est une activité quotidienne, sa nature résidant dans le déplacement du corps dans un but précis : se rendre d'un endroit à un autre, elle est exécutée de façon machinale, instinctive, elle est intégrée au quotidien. De Certeau distingue deux types de modèle qui concernent les dispositifs de production : la stratégie et la tactique⁸⁸. Le

⁸³ *Ibid.*, p. XXXV

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. XXXVI.

⁸⁶ *Ibid.*, p. XXXVII

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. XLVI.

premier s'applique quand un rapport de force entre dans une relation, où la gestion de cette relation se fait entre un propre et un élément extérieur. On qualifie de stratégies les rationalités politique, économique et scientifique. La tactique est le modèle utilisé dans les arts de faire, c'est le contraire de la stratégie : « J'appelle au contraire tactique un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre.⁸⁹ » Elle s'infiltré chez l'autre, sans en avoir une perception globale, elle ne peut être indépendante. La tactique saisit les occasions offertes, tout est toujours à recommencer, car rien n'est acquis. Plusieurs activités quotidiennes comme parler, lire, marcher sont de ce type.

La marche est une pratique ordinaire et quotidienne de la ville où les corps obéissent au texte urbain, celui-ci étant pensé et organisé par des urbanistes. Les marcheurs exécutent ce texte sans pouvoir réussir à le déchiffrer, car ils n'en possèdent pas une vue d'ensemble⁹⁰. « Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité. Tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée.⁹¹ » Ces mouvements forment une histoire sans acteurs ni spectateurs, que des pas, des trajets, des déplacements. De là, Michel de Certeau dégage une *étrangeté du quotidien* qui n'est que partiellement visible :

[...] des pratiques étrangères à l'espace « géométrique » ou « géographique » des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'*opérations* (des « manières de faire »), à une « autre spatialité » (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible.⁹²

⁸⁹ *Ibid.*, p. XLVI.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁹¹ *Id.*

⁹² *Ibid.*, p. 142.

Cette perception de la ville autre n'est pas que géographique, physique et concrète, elle transcende celles-ci. Les « pratiques de l'espace⁹³ » construisent cette autre ville. Marcher selon de Certeau c'est être en manque de lieu, c'est être en quête de concret⁹⁴. La marche dans la ville crée, pour de Certeau, une sorte de lieu autre, qui s'y superpose, une relation poétique avec l'espace qui permet la métaphore, la narrativité.

L'auteur dresse un parallèle entre l'acte de parler et la pratique de la marche⁹⁵ : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés⁹⁶ ». Les deux ont une triple fonction énonciative : on s'approprie la ville en marchant, on s'approprie la langue en parlant, la marche est une réalisation spatiale du lieu et la parole en est une sonore de la langue; les deux impliquent des relations entre les mouvements, entre les mots. La marche peut donc être « un espace d'énonciation⁹⁷ ». « Les cheminements des passants présentent une série de tours et détours assimilables à des tournures ou des figures de style. Il y a une rhétorique de la marche⁹⁸ ». Le piéton sélectionne les endroits où il va, les lieux qu'il frôle, en active certains et en délaisse d'autres. Il choisit. Le piéton (le « je ») crée des « ici » et des « là », il pratique l'espace. Les détours des rues seraient des figures de style, le marcheur qui erre sans connaître sa destination userait de la même tactique que celle utilisée dans la communication phatique, qui ne contient pas d'information mais qui sert à engager une conversation. Les noms des rues laisseraient place à l'imaginaire en portant des doubles sens⁹⁹. La marche est une façon de s'approprier les lieux communs, les noms des rues permettent de leur donner une autre signification et d'influencer les marcheurs qui apposent une seconde géographie, poétique, à celle qui est physique. Il y a ici un déplacement de l'influence des paradigmes du langage sur ceux de la marche. Un déplacement ou une application des paramètres de la communication vers l'art

⁹³ Nous verrons au chapitre suivant sa conception de la notion d'espace.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 155

⁹⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 157.

pour en multiplier les sens. De cette façon, aussi, de Certeau perçoit la poétique de la ville et se rapproche d'une pensée phénoménologique du rapport à l'espace.

Transposer cette activité quotidienne vers le monde de l'art semble pour de Certeau aller de soi. Les artistes s'intègrent au quotidien de façon spontanée grâce justement à la marche qu'ils utilisent comme geste artistique. Cette intégration brouille les frontières entre l'art et la vie rendant tout plus accessible, en terme de proximité physique et d'actions qui ne sont plus isolées, chacune dans leurs sphères. Le rapprochement entre l'art et la vie qui est intégré aux pratiques artistiques contemporaines prend tout son sens avec cette quête du quotidien, de poser des gestes normaux, anodins, mais dont le résultat est une action artistique qui prendra la forme d'une œuvre d'art, détourner la fonction du quotidien vers la pratique artistique, superposer une couche poétique à la ville organisée.

1.2.3 Francis Alÿs : marcher pour tendre vers l'autre

La mobilité est au centre de la pratique de Francis Alÿs. L'artiste tente de s'inscrire dans l'espace de la ville par les traces qu'il laisse au sol, les empreintes qu'il amasse par la photographie et par les objets ou déchets qu'il collecte dans la rue. La marche est son geste artistique. Son approche est poétique, mais aussi critique et politique. Il marche, dans la ville de Mexico le plus souvent, en posant une action. Il s'infiltre dans le quotidien des gens. L'artiste exécute des gestes qui paraissent tout à fait banals et c'est ainsi qu'il peut réussir à infiltrer l'espace de la ville. En marchant, il est confronté à des éléments de la réalité quotidienne qu'il utilise comme matière première. Souvent, même la présentation des images se fait par la répétition en boucle qui reprend un certain mouvement de la marche. Alÿs exploite le potentiel narratif et politique de chaque image, sans donner d'explications ou porter de jugements et cela permet de fabriquer un imaginaire. Comme l'explique Thierry Davila : « C'est en raison de cette ouverture potentielle que les images ont cette étrange capacité de féconder l'imaginaire, d'éveiller notre conscience et de s'installer dans notre

mémoire.¹⁰⁰ » Alÿs déplace les images quotidiennes vers l'imaginaire de l'art et la mobilité devient le geste artistique. L'œuvre *The Collector*¹⁰¹ (1991-1992) (fig. 1.1-1.2) est un outil d'exploration, un objet nouveau, à la limite de l'utilitaire et dépourvu de tout souci esthétique¹⁰². Le petit chien (figure qui revient constamment chez Alÿs) est fait de fer, il peut donc capter divers objets ou formes aimantés. Alÿs le tire avec une corde pour que l'engin amasse toutes sortes de choses qui seront exposées, permettant de créer un recensement de la ville, d'archiver les objets ignorés, les déchets, les résidus de la ville. Utilisant la figure canine comme une extension de son propre corps, Alÿs laisse le hasard faire son œuvre, ne sachant pas ce qu'il découvrira à la fin de son parcours. Il ne peut amasser que des objets aimantés de fabrication humaine. Délaissant tout contact avec la nature que pourrait engendrer la marche, même en environnement urbain, Alÿs se concentre autour d'objets industrialisés et renforce le rapport à l'urbanité construite. Au cours de la marche, le petit chien¹⁰³ finit par acquérir une peau, une couche de métal, ainsi l'objet mobile s'intègre à la ville par son passage. De plus, avec cette œuvre, l'artiste met en échec la notion de monument qui définit traditionnellement la place de l'art contemporain dans la ville, car l'œuvre devient mobile, tout en s'insérant dans un lieu public, collectif. *The Collector* est une structure narrative en elle-même qui se déplace, l'artiste peut alors s'inscrire dans un territoire auquel il est étranger et développer une stratégie d'immigration par la voie de l'imaginaire¹⁰⁴, car il restera toujours un étranger au Mexique.

La marche chez Francis Alÿs est aussi un moyen de laisser des traces quand, avec *The Loser/The Winner* (1998) (fig.1.4), l'artiste marche dans Stockholm vêtu d'un chandail qui se défait. Le fil du tricot le suit, marque son passage, une partie de lui-même s'étend au sol pour

⁹⁹ Davila, Thierry. 2002. *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ La prémisse de cette œuvre est *Magnetic Shoes* (1994) (fig. 1.3) où il se promène avec des souliers aimantés qui récoltent toutes sortes de choses.

¹⁰² Alÿs Francis et Philippe Grand. 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. Musée Picasso (Antibes, France), Paris : Réunion des musées nationaux. p. 9.

¹⁰³ L'utilisation de la figure canine n'est pas innocente, elle peut référer à la présence de chiens errants et de rongeurs dans la ville de Mexico; elle fait apparaître la faune sauvage de la cité et lui donne une identité quasi humaine.

¹⁰⁴ Medina, Cuauhtémoc. «Action/Fiction». 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. Musée Picasso (Antibes, France), Paris : Réunion des musées nationaux. p. 11

tracer le parcours. Son point de départ est un bâtiment moderne, le Musée des sciences et techniques, et il se rend jusqu'à un palais romantique du XVIII^e siècle qui abrite le Musée nordique¹⁰⁵. On trouve dans chacun des lieux des cartes postales où on le voit de dos avec le chandail bleu. Il y est inscrit: *Je vous donne ici un conte de fées / Lequel est aussi bon qu'il est vrai / Ce qui suit vous apportera passion, / Châteaux sur les crêtes & trahison / Comment de sa cape un fil mortel / À sa fenêtre conduisit les criminels*. Il y a également deux petites peintures d'un individu dans un bois dont le chandail se défait, des plans de la ville, le parcours tracé et des photographies. Alÿs construit un lien entre deux temps, entre deux espaces : le fil marque pour un instant son parcours.

La trace éphémère laissée par la mobilité est encore présente avec *Paradox of Praxis : Sometimes Making Something leans to Nothing* (1997) (fig. 1.5-1.6) où Alÿs pousse un bloc de glace durant une journée entière à travers la ville de Mexico de 9h à 20h, soit jusqu'à une parfaite évaporation. Son action se termine avec la fin du bloc de glace, il ne reste plus rien, une mince et inégale trace a marqué le passage de l'artiste, mais celle-ci s'est rapidement évanouie¹⁰⁶. L'objet du quotidien, soit un bloc de glace utilisé par les vendeurs ambulants de Mexico, est détourné de ses fonctions et même utilisé contre sa nature qui est de garder au froid les aliments : il est plutôt exposé au soleil et envoyé directement à sa propre perte, son efficacité et sa fonction sont complètement déjouées pour créer un passage qui ne dure pas. Les œuvres d'Alÿs sont créées dans la ville et grâce à sa mobilité. La marche est un geste qui lui permet d'utiliser l'espace public comme atelier en se servant de ce qui s'y trouve. Elle permet aussi d'entrer en contact avec une ville comme Mexico, une ville dure, difficile à cerner, vaste et dense. Il tente de s'inscrire dans la ville, d'entrer en rapport avec elle en laissant des traces au sol, en récoltant des empreintes (photographiques et vidéos) et en amassant des déchets, des fragments.

¹⁰⁵ Alÿs Francis et Philippe Grand. 2001. *op.cit.*, p. 79.

¹⁰⁶ Alÿs, Francis. 2004. *Francis Alÿs : Walking distance from the studio*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

1.2.4 Gabriel Orozco : déplacements, mobilité et empreintes

La mobilité dans la pratique d'Orozco se présente différemment que dans celle d'Alÿs. L'utilisation du terme déplacement serait peut-être plus adéquate car celui-ci englobe plus de sens. Cet intérêt se confirme dans la place qu'il donne dans son œuvre aux véhicules. Avec *La DS* (1993) (fig. 1.7-1.8), il détourne l'utilité d'une voiture qu'il coupe en trois puis recolle en omettant la partie du centre¹⁰⁷. Il transforme un outil mobile en sculpture fixe. Il détourne un objet de sa fonction originelle. À première vue, le bolide nous semble tout à fait conforme, mais on s'aperçoit rapidement que quelque chose cloche, qu'il a subi un léger déplacement dans sa fonction, dans sa forme. La voiture n'est plus utilisable et devient, par cette opération, un objet esthétique. L'artiste met en échec sa fonction pour lui en donner une autre. La mobilité est au centre aussi de *Until You find Another Yellow Schwalbe* (1995) (fig. 1.9) qui consiste en une série de quarante photographies présentant deux motocyclettes¹⁰⁸. L'artiste s'est déplacé dans les rues jusqu'à ce qu'il trouve une motocyclette semblable à la sienne, la gare à côté et prenne une photographie. C'est une réflexion sur l'identité et l'altérité qui se résume dans cette quête à trouver un semblable, à se définir en cherchant l'autre qui est pourtant identique, mais qui reste autre justement. La juxtaposition des photographies montre la répétition d'un motif qui devient un *all-over* de véhicules jaunes.

Encore une fois, en 1991, la répétition du motif vient rythmer la composition quand, de passage au Brésil où il joue au *Crazy Tourist* (fig. 1.10), il place des oranges un peu partout sur les étales vides d'un marché en plein air pour ensuite prendre en photo cette composition improvisée. Il utilise à nouveau les oranges avec *Home Run* (1993) (fig. 1.11) où il dispose ces fruits à la vue, dans des fenêtres tout autour du Musée d'art moderne de la ville de New York, ainsi les passants attentifs seront surpris par ce motif répété, mais la plupart ne le remarqueront pas. Il déplace les lieux de l'art à l'extérieur du musée dans l'espace intime des appartements, mais à la fois propulse ce privé dans la sphère publique en attirant l'attention vers les intérieurs. Comme si la frontière entre l'espace privé et l'espace commun était à

¹⁰⁷ Orozco, Gabriel. 2009. *Gabriel Orozco*. New York: Museum of Modern Art. 256 p.

¹⁰⁸ *Ibid.*

présent floue, les oranges incitant les passants à regarder à l'intérieur des habitations. L'intime se confronte au public.

En 1996, à Zurich, Gabriel Orozco présente pour la première fois ses *Working Tables* (fig. 1.12-1.13), sorte de cabinets de curiosités qui réunissent des objets trouvés et créés¹⁰⁹. Se composant d'originaux et de reproductions (de *La DS*, de *Yielding Stone*), d'objets artisanaux et industriels, ces tables sont hétérogènes et diversifiées et invitent à de multiples interprétations¹¹⁰. Relevant de la collection, du ready-made, de l'accumulation et de la juxtaposition d'objets qui n'ont a priori rien à voir ensemble, ces tables sont un peu un inventaire de sa pratique. Les liens sont inévitablement plus perceptifs si l'on sait cela : le quotidien et le mouvement deviennent ce qui relie.

La marche est utilisée pleinement quand il se met en scène avec *Yielding Stone* (1992) (fig. 1.14). Gabriel Orozco tisse un lien privilégié avec la ville en poussant une boule de pâte à modeler du poids de son corps avec ses pieds à travers les rues de New York¹¹¹. Il accepte et se sert de la délicatesse et de la vulnérabilité du matériau. Celui-ci se salit rapidement, se noircit, amasse la poussière, c'est le matériau idéal pour une telle promenade. Dans cette marche urbaine, c'est lui-même qu'il met en scène, son corps devient le centre de l'œuvre, le moteur du processus de fabrication. Il utilise ce substitut de lui-même qu'il transporte, et avec lequel il récolte les déchets de la rue, les petits objets ignorés par les passants, pour faire un inventaire de son passage à travers la ville, il y inscrit la mémoire. Orozco utilise la marche comme un moyen d'investir l'espace urbain par son corps dédoublé, rapproché de la terre dans un contact direct. Il pousse son double, construit un lien privilégié avec son propre corps et le sol. Sa trajectoire n'est pas nécessairement importante, ce qui l'est c'est la marche qui favorise un contact entre lui et la ville, ce sont les marques qu'il amasse sur la boule de pâte à modeler; l'artiste y prélève des morceaux de la ville, y inscrit des empreintes. Son œuvre se situe dans le mouvement, elle progresse à mesure qu'il avance, elle est ainsi imprévisible

¹⁰⁹ Orozco, Gabriel. 2006. *Gabriel Orozco*. Mexico : Museo del Palacio de Bellas Artes. p. 162.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 57.

parce qu'il ne sait pas ce qu'il va amasser et où il se retrouvera. L'œuvre finale est cette boule de pâte à modeler qui s'est marquée, qui s'est transformée dans son rapport à la ville. L'empreinte de la ville y est inscrite, des fragments aléatoires ont été captés. Le quotidien, le rapport à la nature et l'insertion dans la ville sont ce qui rythme, par la mobilité, la pratique de Gabriel Orozco. Il tente de déranger légèrement la vie des gens en insérant des figures qui mènent au doute. Déplacer des éléments d'un contexte à un autre, déplacer son corps dans l'espace, déplacer les objets de l'extérieur à l'intérieur. Il utilise des matières organiques pour tenter d'y inscrire les empreintes d'une ville, d'en préserver une mémoire. Capturer ce qui est insaisissable par le mouvement.

1.2.5 Gilbert Boyer : la ville comme récit fragmenté

Chez Gilbert Boyer, la marche est un outil de déplacement qui lui permet de recomposer le récit fragmenté de la ville ou d'y déconstruire un nouveau récit. L'intervention urbaine *Comme un poisson dans la ville* (fig. 1.15), en 1988, marque le début d'une série de projets dans lesquels Gilbert Boyer utilise la mobilité, la sienne et celle des spectateurs¹¹², pour s'insérer dans le tissu social. Il veut rejoindre les gens dans la rue, dans leur quotidien, par une résonnance du privé. Douze plaques sont éparpillées, fixées dans la ville de Montréal. Elles imitent les plaques commémoratives, mais le texte est de nature privée. Les gens doivent se déplacer pour voir l'œuvre, suivre sa trace et recomposer ce récit fragmenté. Il récidive quelques années plus tard avec *La Montagne* (fig. 1.16) où il pose des plaques semblables sur le Mont-Royal¹¹³.

La ville est toujours présente avec *Ange interdit* (fig. 1.17) en 1996 à Lille où il s'empare d'espaces publics, ceux de deux gares. Il y pose cent deux cadenas barrés sur les barrières

¹¹² Lussier, Réal. 1999. *Gilbert Boyer. Inachevée et rien d'héroïque*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. p. 5.

¹¹³ *Id.*

aux alentours de ces lieux de passage et d'attente, de départ et d'arrivée. Le mot rien est gravé et barré, juxtaposé à un verbe d'action ou de sensation. La symbolique du cadenas peut renvoyer à ce que l'on cache, à l'interdit, il en détourne cependant la fonction et celui-ci devient inutile : poser un cadenas sur une clôture n'a pas de sens. Il propose une interprétation contradictoire, par exemple : *rien, éprouver*¹¹⁴. En invitant à penser une chose, la lecture de phrases ou de mots cohérents, il en démontre une autre, une juxtaposition qui forme un non-sens. René Viau saisit ce qui émane de ces interventions :

Ces propositions s'éloignent du musée et de la galerie, franchissant les frontières du monde de l'art pour se fondre à la ville en transfigurant le banal. Ces inscriptions sont autant d'hommages au quotidien. Elles sont à la fois la mémoire d'un moment et d'un lieu, marquant l'anonymat de l'urbain. Elles s'adressent tout autant à l'expérience intime, quasi poétique, de l'espace qu'elles fixent tandis que sont décryptées certaines significations liées au rapport entre le privé et le public.¹¹⁵

Son rapport à la ville passe par le quotidien et la façon dont il le transcende pour faire se confronter le privé et le public¹¹⁶. Cela est généré par les lieux où il construit ses œuvres et les sujets, par la parole et le langage aussi. Dans l'œuvre *La ficelle de Zadkine* (fig. 1.18-1.19), il prend en compte l'histoire et la nature du lieu¹¹⁷. Il part du texte *La ficelle*, du sculpteur Ossip Zadkine, écrit en 1966 dans lequel il trouve trois ficelles par terre en sortant de chez lui et cela le fait réfléchir sur la ville, sur les parcours, sur la matière¹¹⁸. Le texte est le chemin mental de Zadkine alors qu'il essaie de comprendre et de voir l'importance des ficelles trouvées. Boyer réactualise ce texte, lui fait dire autre chose. Il place deux cents ballons de vinyle coloré portant chacun un fragment du texte dans le musée (Musée Zadkine à Paris) ainsi que des plaques gravées sur les murs. À cela s'ajoute un traitement sonore : le

¹¹⁴ Debat, Michelle. «Gilbert Boyer. Le langage de l'art». *Parachute*. #120. Frontières. 10-11-12-2005. p. 84.

¹¹⁵ Viau, René. *Gilbert Boyer. Art et quotidien*. Montréal. <http://www.synesthesie.com/syn05/conteste/boyer/boyer.html>. (consulté le 20 juillet 2009)

¹¹⁶ Nous verrons plus loin comment ce rapport entre le privé et le public rythme le récit chez Boyer.

¹¹⁷ Ardenne, Paul. 2001. « Gilbert Boyer au Musée Zadkine : des bouts de ficelles, un art en situation. » *Gilbert Boyer. La ficelle de Zadkine*. Paris : Éditions des musées de la ville de Paris. p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 15.

texte est récité dans des haut-parleurs. Il n'utilise pas le texte comme un ready-made, mais l'interprète à sa façon, le transforme en le fragmentant. Le visiteur est confronté à une vision éparpillée, il se promène au centre du texte dans un désordre qui met en échec sa lecture, son ordre est dérangé et sa compréhension totale impossible.

Les œuvres que nous venons de voir traitent du langage, de la ville et des déplacements, mais ce qui nous intéresse précisément dans cette étude ce sont les déambulations de l'artiste dans la ville. Dans l'œuvre *La petite mort* (2008)¹¹⁹ (fig. 1.20) de Gilbert Boyer la marche est un moyen de déplacement, de recherche et d'errance près de celui du flâneur baudelairien. L'artiste erre dans la ville, dans le quartier des spectacles de Montréal en se laissant guider par ses impressions et ses envies. Boyer se délimite ici un territoire à explorer, il amasse, collectionne des morceaux d'un paysage bâti qu'il met ensemble pour constituer un tout fragmenté, subjectivement rassemblé qui présente sa vision des lieux. La mobilité chez Boyer est d'abord une façon d'entrer en contact avec les gens, souvent le public doit se déplacer et d'autres fois c'est lui qui bouge. La marche devient un moyen de recomposer l'espace fragmenté de la ville, de laquelle il tente de faire ressortir des récits. Il capte une vidéo d'où il tire des photographies avec lesquelles il compose une fresque disparate, aléatoire et mouvante. Les images qu'il choisit sont souvent floues, des plans rapprochés, des fragments, nous ne pouvons distinguer facilement des éléments figuratifs. Ce sont des impressions de la ville. Cette fresque urbaine est possible par la marche qui conduit l'artiste, toujours au hasard, dans les recoins de la ville. Les visiteurs de l'exposition peuvent acheter des images qui sont remplacées par d'autres sur le mur, ainsi, le paysage de la ville recomposé est toujours en mouvement. Bien que son but soit de prendre des images de la ville dans laquelle il évolue, Boyer se déplace dans un quartier en observateur du monde contemporain, se tenant un peu à l'écart de la société. Ce statut d'observateur lui permet de s'ingérer artificiellement, pour un moment, dans la société, ou dans une couche de la société dont il ne fait pas partie : Baudelaire en bourgeois qui observe le peuple, et Boyer en citoyen de la classe moyenne qui observe des lieux malfamés de la ville où pauvreté et prostitution sont omniprésentes. Gilbert

¹¹⁹ L'œuvre était présentée dans le cadre de l'exposition collective *Espace mobile* (Galerie Vox à Montréal du 5 avril au 31 mai 2008), dont le sujet était le quartier des spectacles, les alentours de la galerie, celle-ci était le point d'ancrage des artistes.

Boyer tente un rapport à la ville par une mobilité qui lui permet de s'en servir comme un espace à cerner, un espace où tous les récits peuvent être possibles, un espace à trouver ou à éparpiller.

Nos marcheurs tentent de créer leurs œuvres avec une certaine objectivité. Avec cette attitude ils peuvent témoigner du monde de la ville, en retirer des fragments (soit par les objets récoltés, les photographies, les vidéos ou les récits) qui, en devenant des œuvres, prendront bien sûr des dimensions autres. Transcendant le documentaire, les œuvres créées à partir de cette observation de la ville deviendront des témoins subjectifs, car assemblées et présentées de façon personnelle par les artistes. Leur attitude est phénoménologique, car la marche devient le pivot de leurs intentions, c'est ce avec quoi ils peuvent voir le monde. En marchant sans parcours établis et en amassant des objets, déchets ou empreintes, les artistes captent aléatoirement et objectivement ce qui se trouve sur leur chemin. Alÿs amasse les déchets de métal qui collent au petit chien (*The Collector*), Orozco, les empreintes de New York (*Yielding Stone*) et Boyer capte les fragments de l'espace urbain en images (*La petite mort*). Le travail fait par la suite opère une transformation de la nature de l'objet qui devient subjectif et personnel.

Du flâneur au marcheur, il y a ce changement de paradigme qui ouvre à la possibilité de l'inscription du corps de l'artiste dans la ville. Il transpose son atelier à la rue et utilise la mobilité comme l'outil qui mènera à la création d'œuvres. Il tente de renouveler un rapport à la ville. Ces marcheurs contemporains se déplacent en créant des œuvres qui auront pour destination le musée ou la galerie, qui ne seront donc pas que des actions. Nous avons constaté la transformation de la marche et de sa figure moderne pour tendre vers un terme qui serait plus précis et actuel en cernant ce qu'elle était devenue aujourd'hui, comment elle évoluait dans l'espace de la ville en tant que figure contemporaine de la marche. Nous expliquerons dans le chapitre suivant en quoi la relation de l'artiste à l'espace est différente de celle de l'époque moderne. Nous définirons le rapport à l'espace dans le but de comprendre comment l'inscription du corps de l'artiste mobile dans la ville peut être possible.

CHAPITRE II

LA VILLE: L'ESPACE ET LE MOUVEMENT

La ville se définit comme un matériau de création, comme un espace qui, par la simple présence de l'artiste et de son geste, se transforme. Un lieu du quotidien, comme le nomme Michel de Certeau¹, mais qui peut être celui de l'art. L'art se fait hors des lieux habituels de création, il se déplace vers l'extérieur, mais retourne à l'intérieur pour s'exposer. La ville est un espace particulier pour l'art car elle est d'abord un espace de rencontres. Le plus souvent, ce ne sont que des corps dans un espace qui se croisent. Mais ici, c'est l'art qui rencontre le quotidien. Sortis de l'atelier, les artistes entrent en contact avec le lieu, essaient d'en tirer les marques d'un passage. Ce sont les corps des artistes en pleine action qui rencontrent les gens, aussi en pleine action. C'est l'espace où tout est en mouvement, la mobilité des gens et celle de la ville. L'espace de la ville est hétérogène, comme l'observe Michel Foucault en 1967 :

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.²

Foucault pose ici les bases d'une relation à la ville. Dans l'espace urbain se croisent divers éléments qui cohabitent entre eux, qui créent des relations, même très brèves, dans un contexte empreint de l'histoire du lieu et des individus. Ainsi, l'espace hétérogène de la ville

¹ Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 349 p.

² Foucault, Michel. 1994. « *Des espaces autres* » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Dits et écrits*. p. 754-755

permet d'être confronté aux diverses réalités. La ville est dense. La ville est mouvement. Évoluer dans cet espace commun engendre la création de rapports entre les individus, mais également entre les individus et la ville. Nous déplaçons notre corps dans un espace, ne faisons que passer ou repasser. La ville se définit dans la modernité comme un lieu de passage, nous la traversons pour nous rendre d'un point à un autre. Mais serait-il possible de s'y inscrire ? De créer des rapports, des contacts qui seraient concrets et qui perdureraient ? En prenant comme prémisse que l'espace de la ville est hétérogène, nous verrons dans ce chapitre comment se déclinent les diverses façons d'aborder la relation de l'individu à la ville, ou plus précisément, de l'artiste à la ville. Comment l'inscription de l'artiste peut-elle être possible dans un contexte de mobilité ?

Nous cernerons d'abord ce que la ville représente pour les artistes avec comme point de départ le regard de Régine Robin qui aborde la ville en flâneuse en laissant le hasard la guider. Elle voit dans la pratique des artistes contemporains le meilleur moyen pour créer un contact avec celle-ci. Nous verrons ensuite comment se déploie la relation à la ville chez Francis Allys, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer. Puis, après avoir défini l'époque actuelle comme surmoderne, nous tenterons de mettre en perspective les notions de lieu et de non-lieu de Marc Augé et de Michel de Certeau. Ensuite, nous confronterons leurs notions de l'espace à celle de Michel Foucault pour dégager les termes pertinents pour notre problématique. Définir ces termes nous permettra de poser les bases du rapport qu'entretiennent les artistes à la ville et d'observer comment ils déjouent ces espaces pour s'y inscrire et transformer leur acte quotidien en geste artistique. Il s'agira de comprendre comment, en se déplaçant, les artistes activent ce que Marc Augé nomme des non-lieux et comment ils développent de nouveaux rapports à l'espace. Cela nous conduira au troisième chapitre, à l'analyse de nos trois formes d'inscription : la trace, l'empreinte et la collecte.

2.1 La ville comme territoire à explorer

La ville est aujourd'hui synonyme de chaos et d'excès malgré l'urbanité construite et encadrée, comme le soulignent Marc Augé et Régine Robin. Cette dernière réitère que les villes sont des lieux hétérogènes : « La poétique des mégapoles que je cherche à traquer n'est en rien une saturation du regard. J'aime les néons, les décors kitsch, le carton-pâte et cette collision entre le passé et le présent, l'authentique et le pastiche, le postmoderne et l'ancien. Le trop-plein ne m'empêche pas de voir, de penser, de comparer et je m'épanouis dans ces excès et rencontres de contraires.³ » Les villes représentent les extrêmes des sociétés, tout y est, pêle-mêle. Il y a excès⁴ de tout, ce qui crée des chocs⁵ de rencontres et d'images auxquels nous sommes confrontés. Les villes sont occupées par des milliers d'habitants, voire des millions; elles reflètent leurs façons d'être, leurs traditions et leurs rapports au reste du monde. Selon Robin, les façons dont nous abordons les villes et les vivons définissent ce que l'on veut en tirer, comment nous les percevons, ce qu'elles sont pour nous à ce moment et ce qu'elles pourraient être à chacune de nos déambulations dans cet espace hétérogène.

Régine Robin se qualifie de flâneuse contemporaine, en voyageuse, elle observe la vie étrangère, mais souvent familière qui s'y déroule. Dans *Mégapolis*⁶, elle exprime et explique sa passion des villes qui n'est jamais comblée tant elle ne cesse d'en découvrir et d'en redécouvrir. Elle se définit ainsi : « Comme déambulatrice, comme flâneuse contre vents et marées, touriste à mes heures mais touriste décalée, sociologue ou artiste, photographe à d'autres moments, je prends la mégapole comme elle se donne : grandiose et terrifiante, métamorphosée, excitante et méconnaissable quand on l'a connue vingt ans, trente ans auparavant, souvent médiocre, banale, toujours complexe et fascinante.⁷ » La ville est un territoire à explorer, qui se transforme au fil du temps, et dont elle a toujours quelque chose à

³ Robin, Régine. 2009. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Montréal : Stock, p.19.

⁴ Voir à ce propos Marc Augé dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁵ Comme le flâneur était confronté aux chocs de la vie moderne, nous sommes confrontés aux chocs de notre époque.

⁶ Robin, Régine. 2009. *op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 27.

découvrir. Robin voudrait être partout à la fois; lorsqu'elle se trouve à Tokyo, elle pense à New York, lorsqu'elle est à Londres, elle rêve de Los Angeles⁸. Elle aborde les villes qu'elle connaît déjà par les livres, les films dont l'action s'y déroule : New York, Londres, Buenos Aires, Montréal, Los Angeles ou Tokyo, pour se créer des parcours aléatoires qui se dessinent selon ses envies et ses instincts. En gardant comme trame de fond une lecture ou des images qui lui sont restées en tête, sa vision des villes est pré-construite. Elle passe et repasse aux mêmes endroits depuis des années en y trouvant toujours quelque chose de nouveau : un sentiment, une émotion que lui inspire l'endroit et ce qu'en a fait le temps. Robin se base sur les parcours des auteurs, des héros, des personnages pour les faire siens⁹. Elle trace un portrait personnel des villes, mais se demande aussi quelle est la meilleure façon d'aborder une ville inconnue. Sa réponse : le hasard¹⁰. Lorsqu'elle arrive dans une nouvelle ville, elle laisse les cartes de côté pour vivre pleinement l'expérience de la ville. Elle parcourt les villes en empruntant des chemins peu communs, se retrouvant jusqu'à des banlieues lointaines pour tirer le maximum de ses dérives. Elle arpente les rues au hasard, dérive même et surtout dans les villes qu'elle connaît par cœur. Même si les villes d'aujourd'hui sont conçues pour les voitures davantage que pour les piétons, elle croit qu'il est possible de s'approprier les villes par l'art, par les personnages que l'on y crée ou les actions que l'on y pose. Ainsi peut-on tenter de s'emparer de l'insaisissable : « Ce qu'il nous faut aujourd'hui, c'est une transformation complète du regard, une nouvelle façon d'appréhender les mégapoles, ces villes qui, dit-on, n'en sont plus. ¹¹ » Les villes ne sont plus les mêmes et le regard artistique et poétique que l'on pose sur elles nous permettrait d'y voir autre chose, d'en saisir des récits, d'en capter des fragments. Le rapport de Régine Robin à la ville est nouveau car pré-construit en partie par des images culturelles et abordé avec une attitude de redécouverte. Elle conserve en elle les traces, les images, la mémoire de ses déambulations mais tente un regard vierge. Elle porte le souvenir de ses passages et les transforme par le contact physique avec la ville.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

Réciproquement, dans cet échange entre le passé et le présent de ses marches, Robin expérimente, recommence sans cesse le même exercice pourtant chaque fois différent.

Les artistes de notre corpus évoluent dans l'espace de la ville avec une attitude similaire, en tentant de s'y inscrire, de créer des rapports. À chacune de leurs déambulations, ils créent des œuvres, comme Robin qui, chaque fois, redéfinit sa vision de l'espace. La ville est ainsi perçue comme un espace de création, un atelier vaste et presque infini permettant d'explorer des mondes hors des sentiers de l'art, selon une esthétique du quotidien. Cette sensibilité fait ressortir des récits et met en évidence la poétique de la ville et de la vie quotidienne. Les artistes offrent une réponse au passage et au mouvement de la ville contemporaine.

Lorsqu'il arpente la ville, Alÿs laisse des traces de son passage, récolte des fragments oubliés. Ce faisant, il tente de tisser des rapports avec les gens, de se rapprocher un peu plus de ceux qui constituent sa terre d'accueil. Régine Robin voit sa pratique et surtout le lieu qu'il choisit pour ses déambulations comme propices à ce nouveau regard que l'on doit jeter sur ces villes :

Francis Alÿs m'intéresse parce qu'il a choisi le centre d'une mégapole violente, Mexico, comme cadre de ses déplacements, de ses pratiques étranges, pour éprouver son rapport à la ville, et sa façon de s'insérer dans le tissu urbain, sa circulation labyrinthique et infinie. Qu'il se fasse collectionneur, acteur d'un scénario bref, qu'il parte à la poursuite de lui-même ou d'un autre, il construit un regard, un point de vue sur la ville. Ses dispositifs ne visent pas tant à contrôler le rythme de la mégapole qu'à en accompagner le caractère éphémère et évanescent. Mexico incarne le devenir de toutes les mégapoles. C'est le lieu idéal pour éprouver ses propres errances et ses fables.¹²

Mexico évoque la violence, l'insécurité et le présent, mais aussi l'avenir et la possibilité. La ville est pour Alÿs une opportunité de saisir le lieu de façon différente, par la mobilité et la captation de fragments pour construire des récits. Étant présent dans un espace qui est public,

¹² *Ibid.*, p. 94.

il peut en retirer un échantillonnage sociologique assez précis. Il s'agit d'observer un peuple qui vit au quotidien dans un espace pluriel, comme l'affirme Cuauhtémoc Medina :

Marcher, pour Alÿs, revenait à révéler/observer/catalyser la résistance microscopique qu'opposaient le tissu urbain et ses habitants à une modernité uniformisante. De fait ses interventions apparaissent comme une « mise en tension », voire une transgression ouverte des structures de contrôle, de transparence et d'efficacité modernistes. Car il faut voir en elles des formes de pensée antifonctionnelle.¹³

Ce serait une façon d'aller contre, de se rebeller silencieusement, de tenter un court-circuit du fonctionnement normal de la société. Avec la situation sociale du Mexique, les interventions de Francis Alÿs peuvent toutes être interprétées d'un point de vue politique, mais ce n'est pas ici notre propos. Nous voulons plutôt percevoir la mise en échec de la fonction d'une activité banale et quotidienne, déportée vers des visées artistiques. La ville est tout de même au centre, et Mexico influence le travail de l'artiste. Selon Alÿs¹⁴, la réalité cruelle de cette mégapole ne permet pas de prendre l'art vraiment au sérieux. Le moment présent est la seule chose envisageable, le passé et la nostalgie ne peuvent constituer une possibilité d'existence. Les paramètres de la ville permettent de la transformer en un immense laboratoire vivant où se côtoient plusieurs réalités, d'y voir une cité-type où la liberté est possible même dans ce climat politique¹⁵. Francis Alÿs prétend lui-même créer une ville par les nombreux trajets qu'il invente, il construit à partir de ces morceaux une histoire : « L'invention d'un langage va de pair avec l'invention d'une ville. Chacune de mes interventions est un autre fragment de l'histoire que j'invente, de la ville que je dessine.¹⁶ » Il va à la rencontre des gens, son travail est le plus souvent social. La ville signifie aussi la présence de ses habitants. À chacune de ses interventions, Alÿs prend en considération les gens qui y vivent, en les intégrant à l'œuvre, en s'intégrant lui-même à leur environnement. Il y est un citoyen qui sera

¹³ Medina, Cuauhtémoc. « Action/Fiction ». 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. Musée Picasso (Antibes, France), Paris : Réunion des musées nationaux. p. 15.

¹⁴ Torres, David. « Just Walking the dog ». *Art Press*. #263. Décembre 2000. p. 18.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Alÿs, Francis et Michèle Thériault. 2000. *Francis Alÿs the last clown*. Galerie de l'UQAM, Plug-In Gallery. Montréal : Galerie UQAM. p. 15.

toujours considéré comme un étranger, mais qui possèdera toujours un regard plus critique et large. Son statut d'observateur ne pourra jamais le quitter. Bien que sa pratique puisse sembler solitaire, l'artiste s'intègre si aisément à l'espace de la ville qu'il se fond dans la foule et parfois tisse des liens avec les gens. Avec *The Doppelgänger* (1999), le public de Mexico, d'Istanbul ou de Londres est invité à le repérer dans la rue et à le suivre jusqu'à ce que leurs pas se fondent ensemble. Ce jeu identitaire crée des contacts, un réseau éphémère entre les inconnus. Leur lien n'existera que durant ce cours exercice, rien ne restera, que la mémoire et peut-être une image. Il veut aussi, comme le souligne Louise Déry dans le catalogue *Francis Alÿs The last clown*, créer des récits : « Récits fictifs aussi poétiques qu'inusités, petites fables où espace et temps se contractent, jeux de rôle astucieusement scénarisés au sein d'esquisses, de tableaux, de projections, tout nous ramène à des aspects et des mouvements essentiels qui incorporent quelque chose de la ville et suggèrent un possible rapport au monde.¹⁷ » Alÿs tend vers un désir de saisir la ville dans son entièreté et en fait ainsi un personnage de ses récits. Son rapport à la ville est directement lié à la mémoire, au désir de capter une part de l'éphémère mouvement de la cité, d'utiliser la mobilité dans le dessein de transformer un lieu en espace; espace de l'art, espace de la possible rencontre.

Gabriel Orozco s'empare de l'espace de la ville car son atelier est vivant. Son espace de création est le mouvement des gens, cet endroit où les gens vivent et se déplacent. Son rapport aux intérieurs et aux extérieurs met en opposition le privé et le public, la solitude et la foule. Orozco joue sur différents temps. Travaillant principalement dans des lieux autres que l'atelier et le musée, il conçoit la ville comme le seul espace où sa pratique peut réellement se faire, il met en échec la fonction de l'atelier. La ville, l'espace public, est pour lui un lieu de l'art au même titre que ceux des expositions. « L'espace physique n'est pas le "white cube"; c'est pour cela que je me suis intéressé à la suppression du lien entre public et privé, entre la rue bruyante, poussiéreuse et l'espace blanc et propre de la galerie ou du musée, et à la façon dont tous ces contextes restent liés malgré tout.¹⁸ » Il ne perçoit pas de hiérarchie

¹⁷ Déry, Louise (préface). 2000. *Francis Alÿs the last clown*. Galerie de l'UQAM, Plug-In Gallery. Montréal : Galerie UQAM. p. 8.

¹⁸ Orozco, Gabriel et Angeline Scherf. 1998. *Gabriel Orozco : 28 mai au 13 septembre 1998, Musée d'art moderne de la ville de Paris*. Paris : Paris Musées. p. 30.

entre les différents lieux, cela lui permet de jouer sur un terrain plus large et de confirmer son lien avec le quotidien et la vie, de démontrer que tout est pareil, que l'art se trouve dans la vie et inversement. La notion d'espace est pour lui ce qui existe entre deux choses, deux êtres, c'est une relation entre deux signes¹⁹. C'est un espace de relations dans lequel il crée des œuvres, met en lien des éléments pour confectionner des récits. Orozco entretient un rapport à la ville qui est dirigé par la mobilité et les déplacements, les siens, mais aussi ceux des véhicules, des souvenirs et des lieux de l'art comme nous l'avons vu au premier chapitre. L'artiste mexicain entre en contact quasi direct avec la ville, dans *Yielding Stone*, où un substitut de son corps essaie de capter des empreintes²⁰. Le contact primaire entre les matières, entre lui et le sol, lui fait renoncer à toute forme de représentation, d'interprétation. Il saisit le temps de son passage. La ville est pour lui un espace ludique dans lequel il confronte sa solitude à celle des autres.

Gilbert Boyer explore la ville comme un récit où les fragments sont éparpillés et à reconstruire. Que ce soit littéralement des mots qu'il place à différents endroits pour que les gens les trouvent et suivent sa trace (*Comme un poisson dans la ville*), que ce soit des fragments photographiques qu'il capte de façon aléatoire (*La petite mort*), des histoires se créent dans cet espace habité et pratiqué. La ville, Montréal le plus souvent, détermine ce que sera son travail, il est influencé par les lieux et par les gens²¹. Gilbert Boyer transpose des éléments du privé dans l'espace public de la ville. Réal Lussier souligne à propos du travail de Boyer : « Chaque élément de son intervention est là pour surprendre l'individu dans son quotidien et se présente comme un surgissement d'inattendu qui vient interrompre le cours habituel de sa vie.²² » Il s'insère dans des lieux où l'art ne se retrouve habituellement pas, pour déranger un peu le cours des choses. En marchant, les passants sont surpris par une de ces œuvres et s'interrogent sur sa nature. C'est une façon de désacraliser l'art en le rendant visible et accessible, mais aussi les lieux qui ne sont plus restreints à une seule fonction

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Nous le constaterons au troisième chapitre.

²¹ Ardenne, Paul. 2001. « Gilbert Boyer au Musée Zadkine : des bouts de ficelles, un art en situation. » *Gilbert Boyer. La ficelle de Zadkine*. Paris : Éditions des musées de la ville de Paris. p. 5.

²² Lussier, Réal. 1999. *Gilbert Boyer. Inachevée et rien d'héroïque*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. p. 13.

sociale. Selon Paul Ardenne, le terme « art en situation²³ » définirait le travail de Gilbert Boyer : un art qui est en situation, un art du présent, du maintenant, qui récupère ce qu'offre le quotidien, des mots échangés, des rencontres, des préoccupations immédiates. L'artiste porte une attention tant aux lieux qu'aux gens, il fait un travail de proximité. Les interventions dans la ville, les installations, les sculptures publiques et les photographies sont autant de moyens de produire un « art *in-situ* affectif²⁴ », car c'est le lieu où il travaille qui déterminera la forme de l'œuvre.

2.2 Le nouveau rapport à l'espace

La ville constitue le territoire des marcheurs, leur vaste atelier permettant de multiplier les possibilités. La ville dicte le parcours du geste artistique qu'est devenue la marche, les contraint à un espace et à ses obstacles, à sa construction. La ville est donc un espace paradoxalement clos et ouvert : clos dans sa matérialité ; ouvert dans une seconde géographie²⁵ que les artistes peuvent créer. Tentons de définir ces lieux, ces non-lieux et ces espaces dans lesquels les artistes se trouvent lors de leurs marches pour mieux cerner le rapport de l'artiste à la ville à l'époque surmoderne et dans un contexte de mobilité. Nous comprendrons ainsi en quoi le rapport des marcheurs contemporains à l'espace est nouveau, comment cela leur permet de créer des récits pour ainsi s'inscrire dans la ville par leur mobilité. Les artistes contemporains comme Alÿs, Orozco et Boyer cherchent à se détacher de la relation à l'espace qu'entretenait le flâneur moderne. Le rapport actuel est autre et permet à la nouvelle figure du marcheur d'exister. Dans une époque dite surmoderne, selon Marc Augé, l'espace de la ville est particulier car il est commun et multifonctionnel. Les lieux et les non-lieux ont des fonctions différentes, l'espace appelle à une pratique qui lui permet d'être activé. Tentons de percevoir les caractéristiques de ces notions qui composent

²³ Ardenne, Paul. 2001. *op.cit.*, p. 5.

²⁴ *Id.*

²⁵ Nous avons vu au premier chapitre que Michel de Certeau percevait cette seconde géographie qui peut se superposer à la géographie physique de l'espace de la ville pour en permettre une poétique.

la ville actuelle avec Marc Augé, Michel de Certeau et Michel Foucault, et de saisir où évoluent nos marcheurs dans le but d'y percevoir la création d'un récit et l'inscription dans la ville.

2.2.1 La surmodernité chez Marc Augé

Dans *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé²⁶ définit la notion d'anthropologie actuelle pour cerner l'époque dans laquelle nous vivons. Cette science qui étudie l'humain sous toutes ses formes et dans ses rapports aux autres animaux est un moyen de recherche qui utilise des sources actuelles et proches :

[...] la recherche anthropologique traite au présent de la question de l'autre. La question de l'autre n'est pas un thème qu'elle rencontre à l'occasion; il est son unique objet d'étude intellectuel, à partir duquel se laissent définir différents champs d'investigation. Elle en traite au présent, ce qui suffit à la distinguer de l'histoire. Et elle en traite simultanément en plusieurs sens, ce qui la distingue des autres sciences sociales.²⁷

Qu'il soit étranger, social, culturel, ethnique, exotique ou intime, cela relève toujours du rapport à l'autre. Augé se doit ainsi de distinguer l'identité individuelle de l'identité collective. Il s'appuie sur les notions de Marcel Mauss pour définir l'identité : une identité type de l'homme ordinaire qui serait le portrait juste de toute une société²⁸, qui donnerait les caractéristiques générales des gens de cette communauté. Cette définition propose des généralités sur des peuples, Augé se base plutôt sur des liens génétiques, qui regrouperaient les gens d'une même société entre eux. Il croit plutôt que l'individu est complexe et plein

²⁶ Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

d'altérité²⁹. L'approche anthropologique a pour but de réinterpréter les rapports aux autres, l'identité que la société a pu leur construire³⁰ et de reconcevoir cet individu composite évoluant dans un monde qui change et bouge si rapidement³¹. Comme l'idée de progrès n'est plus valide³², le temps et l'histoire ne se définissent plus de la même façon. Les historiens doutent de l'histoire comme quelque chose qui serait porteur de sens. Augé voit dans ce doute la fin de la sensibilité post-moderne³³.

Ainsi, Augé définit l'époque actuelle comme celle de la surmodernité. La surabondance d'événements correspond à une surabondance de couvertures médiatiques, de nouvelles :

Ce qui est nouveau, ce n'est pas que le monde n'ait pas, ou peu, ou moins de sens, c'est que nous éprouvions explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner un : de donner un sens au monde, non à tel village ou à tel lignage. Ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé, c'est la rançon de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de « surmodernité » pour rendre compte de sa mobilité essentielle : l'excès.³⁴

Cet excès avec lequel nous souhaitons donner sens au monde dans lequel nous vivons est signe d'une surmodernité, où il y a excès de temps comme excès d'espace³⁵. Ceux-ci sont corrélatif d'un monde à notre portée où tout est facilement accessible par les moyens de transport, par la télévision où la fiction s'entremêle au divertissement et à l'information dans un univers construit et à portée de main. Cela permettrait une connaissance plus étendue du

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁰ *Id.*

³¹ Marc Augé remarque que le temps va vite, le passé devient rapidement de l'histoire, les événements se succèdent. Les événements qui font partie de l'histoire sont ceux qui sont reconnus comme importants par plusieurs, il y a surabondance d'événements qui font l'histoire.

³² Augé explique : au XIX^e siècle on expliquait ce qui arrivait en rapport à ce qui était arrivé avant et on croyait en l'idée que les choses allaient en évoluant, en s'améliorant. Les nombreuses guerres, entre autres, ont permis de constater que l'humanité ne progressait pas, moralement, avec le temps. p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

monde qui resterait cependant en surface. Cette surabondance d'espace permet de produire un univers de reconnaissance : « C'est le propre des univers symboliques que de constituer pour les hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe [...], univers de sens à l'intérieur desquels les individus et les groupes qui n'en sont qu'une expression se définissent par rapport aux mêmes critères, aux mêmes valeurs et aux mêmes procédures d'interprétation.³⁶ » Cela mène concrètement à une concentration de gens dans les grandes villes, à des déplacements de population et à la multiplication de non-lieux³⁷.

En plus de l'excès de temps et d'espace, il y a excès de l'égo³⁸ : l'individu dans son monde où il veut tout comprendre. Nous produisons individuellement du sens, nous interprétons les choses à notre façon. Il peut donc être complexe pour les anthropologues d'intégrer les différentes individualités à leurs recherches et ils se demandent ainsi comment interpréter l'individu³⁹. Ces trois figures de l'excès définissent la surmodernité pour mieux comprendre l'époque dans laquelle nous vivons, comme l'écrit Augé : « Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace. ⁴⁰ » Pour repenser cet espace dans un contexte désormais surmoderne, Marc Augé réfléchit aux notions de lieu, de non-lieu et d'espace en se basant sur ce que Michel de Certeau a déjà défini.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ Terme que nous définirons dans la partie suivante.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Les anthropologues actuels font face à ce problème auquel s'est frotté Marcel Mauss et bien d'autres par la suite. Michel de Certeau propose que l'homme ordinaire (terme utilisé par Freud) détourne et se serve de ces "arts de faire" pour déjouer les codes et les normes des sociétés. Freud, lui, a conscience que cet homme ordinaire est aliéné par les institutions, par la religion. Mais comme le précise Lévi-Strauss, cet homme aliéné est celui qui est sain d'esprit car conscient de ce qui se passe autour de lui. La singularité de chacun est maintenant ce à quoi les anthropologues doivent porter attention. p. 53-54

⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

2.2.2 Le lieu et le non-lieu, de Marc Augé à Michel de Certeau

Marc Augé définit le lieu comme anthropologique : « Nous réservons le terme “lieu anthropologique” à cette construction concrète et symbolique de l’espace [...] le lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l’habitent et principe d’intelligibilité pour celui qui l’observe. Le lieu anthropologique est à échelle variable. ⁴¹ » Il regroupe toujours trois caractéristiques : il est identitaire, relationnel et historique⁴². Un lieu porte la mémoire d’un peuple car ses dispositifs spatiaux représentent l’identité de ce peuple. Il peut créer une entité. Le contenu du lieu est à la fois spatial et social, lorsque l’on naît on est associé à celui-ci, il est identitaire⁴³. Il est relationnel car y coexistent des éléments divers qui partagent entre eux cet endroit où chacun a sa place, les uns à côté des autres⁴⁴. Marc Augé, pour parler d’un lieu relationnel, se base sur la définition, plus générale, du lieu selon de Certeau :

Est un lieu l’ordre (quel qu’il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu’il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.⁴⁵

Augé y ajoute des éléments, le complexifie, parle de lieu en termes anthropologiques. Pour lui, en plus d’être identitaire et relationnel, le lieu est également historique car « du moment où, conjuguant identité et relation, il se définit par une stabilité minimale. Il l’est pour autant que ceux qui y vivent peuvent y reconnaître des repères qui n’ont pas à être des objets de connaissance. ⁴⁶ » L’histoire du lieu anthropologique n’est pas l’histoire comme science, mais

⁴¹ *Ibid.*, p. 68

⁴² *Ibid.*, p. 69

⁴³ *Id.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵ Certeau, Michel de. 1990. *op.cit.*, p. 173.

⁴⁶ Augé, Marc. 1992. *op.cit.*, p. 71.

l'histoire comme omniprésence : « L'habitant du lieu anthropologique vit dans l'histoire, il ne fait pas d'histoire. ⁴⁷ » Ces lieux anthropologiques sont les endroits où les gens se réunissent : les places publiques, les monuments, les carrefours, les lieux de commémorations. Lieux où l'histoire est toujours présente⁴⁸ car : « toutes les relations inscrites dans l'espace s'inscrivent aussi dans la durée, et les formes spatiales simples que nous venons d'évoquer ne se concrétisent que dans et par le temps.⁴⁹ » Comme tout a une histoire, il y a une dimension temporelle des espaces⁵⁰ : la durée en minutes ou en heures d'un parcours, les monuments pour que l'histoire ne soit pas oubliée, le corps comme un territoire⁵¹. Les places publiques sont un bon exemple de temps et de lieu qui se croisent. Ainsi, en partant de la notion de lieu chez Michel de Certeau, Augé parle de lieu anthropologique en fonction des caractéristiques identitaires, relationnelles et historiques. Les lieux anthropologiques sont fixes, ils occupent un espace dans une relation temporelle.

Pour Augé, le non-lieu s'oppose à cette conception anthropologique du lieu. Il écrit :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire » y occupent une place circonscrite et spécifique.⁵²

Cette opposition n'est pas radicale, le lieu et le non-lieu ne disparaissent jamais complètement, cohabitent l'un avec l'autre, se superposent. Les non-lieux sont des espaces de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ Dans toutes les villes qui ne sont pas de construction récente, l'histoire nous est remémorée par des panneaux explicatifs, des lieux de commémoration, des monuments. Voir à ce sujet les pages 84 à 95 de *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ Nous verrons au troisième chapitre les corrélations entre temps et espace.

⁵² *Ibid.*, p. 100.

transition, des endroits où l'on ne fait que passer : les aéroports, les autoroutes, les grands centres commerciaux, les moyens de transport ou les camps de réfugiés temporaires. Cela est représentatif d'un monde où tout va vite, où l'éphémère et la solitude sont croissants. L'utilisateur des non-lieux, selon Augé, est solitaire et retrouve son identité lorsque des signes connus lui apparaissent au sortir de ce passage (un panneau indiquant l'arrivée à une ville sur l'autoroute, par exemple). Dans la modernité, tout est imbriqué et mélangé, l'ancien et le nouveau, alors que dans la surmodernité, le passé est distinct du présent⁵³. Il y a les non-lieux pour observer les lieux anthropologiques, une solitude du non-lieu où s'exprime l'appartenance à la communauté⁵⁴. Si l'on se base sur la réflexion de Marc Augé, les non-lieux sont pour nous les endroits où les artistes marchent⁵⁵. Les non-lieux sont à travers des lieux, dans lesquels par contre, et c'est ce qui nous distingue de Augé et de Certeau, les artistes peuvent s'inscrire et entrer en contact avec la ville. Les artistes seraient les seuls utilisateurs des non-lieux à pouvoir les déjouer et ainsi créer des œuvres qui puissent laisser une trace ou en capter empreintes et fragments. Les utilisateurs ordinaires ne pourraient pas s'y inscrire car ils y passent trop vite et ne créent pas de contact avec ceux-ci. Ils utilisent les non-lieux comme un passage, pour de simples déplacements. Les artistes, par contre, avec les gestes qu'ils posent, réussissent une inscription dans la ville. Une trace, une empreinte ou une collecte créent du récit comme nous le constaterons plus loin. De plus, dans les non-lieux qu'ils empruntent, ils réussissent à créer une certaine relation avec les autres. Francis Alÿs se fait suivre par des gens, Gabriel Orozco invite les spectateurs à remarquer les oranges laissées au hasard, et Gilbert Boyer leur propose de suivre ses traces dans la ville. Les artistes peuvent donc déjouer les non-lieux de la surmodernité, réussir à s'y inscrire et à créer une relation, si éphémère soit-elle. Et peut-être peuvent-ils devenir, par la présence et l'intervention de

⁵³ Par contre, en considérant l'espace comme hétérogène, comme nous le pensons dans cette étude, la ville est un espace mixte où plusieurs éléments se côtoient. Où les temps donc sont mélangés comme nous le verrons plus loin car la mobilité de, et dans, la ville engage une relation au temps construit d'anachronismes et de mémoire.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ Ces non-lieux où les artistes marchent n'incluent pas l'espace complet dans lequel ils se déplacent, c'est-à-dire que nous y incluons plutôt uniquement le trottoir, le sol sur lequel ils posent les pieds. Bien entendu, les monuments, les places, les rues qu'ils traversent sont chargés d'histoire, sont ainsi considérés comme des lieux. Par non-lieu ou passages nous entendons précisément le contact physique des pieds sur le trottoir. Un espace sur lequel personne ne réussit à s'inscrire, sauf ces artistes comme nous tentons de le démontrer.

l'artiste, des lieux. L'inscription de l'artiste peut être ainsi possible dans la ville contemporaine.

La définition du non-lieu chez Michel de Certeau est différente. C'est une absence de lieu. Un non-lieu se trouve dans un lieu anthropologique et devient un passage dont le sens est activé lorsqu'on s'y trouve, y passe⁵⁶. Pour de Certeau, la marche en milieu urbain implique la confrontation à des inscriptions, à des mots, à des noms : les noms des rues, des places, des villes comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Et cela influence la promenade : « Ces noms créent du non-lieu dans les lieux; ils les muent en passages.⁵⁷ » De là est créée une « géographie seconde, poétique, sur la géographie du sens littéral, interdit ou permis.⁵⁸ » La ville, est pour lui, constituée de réseaux, de chemins, de parcours qui composent une histoire multiple sans auteur ni spectateur, ce sont des fragments, des espaces (des espaces autres que physiques, une autre expérience) qui sont indéfinissables. De là ressort une « étrangeté du quotidien » car ce sont des pratiques, « des manières de faire » qui produisent une ville autre que celle qui est lisible et planifiée, une ville métaphorique. Le concept de ville doit pouvoir idéalement produire trois conditions : « un espace propre⁵⁹ » (clair, rationnel), « la substitution d'un non-temps⁶⁰ » et « la création d'un sujet universel et anonyme qui est la ville même⁶¹ ». Mais la réalité en est toute autre : « La Ville devient le thème dominant des légendaires politiques, mais ce n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparences rationnelles – impossible à gérer.⁶² » De Certeau trace plutôt la relation lieu/non-lieu en l'articulant par des concepts complémentaires. Le lieu est l'espace physique, l'organisation entre les choses, leurs rapports entre elles. Le non-lieu est l'espace rêvé,

⁵⁶ Certeau, Michel de. 1990. *op.cit.*, p. 155.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 143

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 145.

imaginé, poétique. Le lieu serait concrètement la ville : ses rues, ses détours, ses promeneurs, ses habitants, ses édifices. Le non-lieu serait ce que les artistes en font : marches, objets, œuvres, photographies et vidéos qui seront exposées, leurs intentions, leurs gestes. Marc Augé résume sa pensée et celle de de Certeau : « On voit bien que par non-lieu nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes: des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. ⁶³ » Ainsi, Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer peuvent, à la fois, par leur passage dans les non-lieux en transformer la fonction pour qu'ils deviennent des lieux dans lesquels ils sont les seuls à pouvoir s'inscrire, et apposer une seconde géographie, poétique, à la ville. Le geste artistique que devient la marche met en échec le simple passage, leurs œuvres déjouent l'éphémère et la ville devient atelier.

2.2.3 La notion d'espace chez Michel Foucault, Marc Augé et Michel de Certeau

Dans le texte « Des espaces autres⁶⁴ », déjà, en 1967, Michel Foucault parle de l'époque contemporaine comme étant celle de l'espace :

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; et à vrai dire, il ne s'agit pas par là

⁶³ Augé, Marc. 1992. *op.cit.*, p. 118

⁶⁴ Foucault, Michel. 1994. *op.cit.*, p. 752.

de nier le temps; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire.⁶⁵

L'espace serait ainsi, selon la conception structuraliste de Michel Foucault, composé de plusieurs éléments mis en relation les uns aux autres, l'espace serait hétérogène. Diverses époques se confrontent, et leur cohabitation permet de côtoyer l'histoire et le passé à l'intérieur du présent. Les divers éléments ont entre eux des relations et c'est ce qui met en échec les différents temps pour créer un seul temps : celui du présent, celui de l'espace. L'emplacement des choses, leur voisinage pose pour Foucault un problème démographique dans l'espace occupé par chacun. Y aura-t-il assez de place pour l'homme ? Comment la cohabitation peut être possible ? « Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace.⁶⁶ » Effectivement, l'espace de la ville est celui où la marche peut prendre sa forme cinéplastique, où l'artiste peut créer des relations. Par contre, nous croyons, contrairement à Foucault que la notion de temps ne peut être évacuée complètement de celle de l'espace, il ne peut être que ce qui met en place l'espace. Le temps devient pour Foucault unique, c'est le temps du présent qui contient les autres moments. Dans cette étude, le temps se conçoit dans une expérience anachronique et, bien que nous pouvons affirmer que le temps unique est celui du présent dans lequel peuvent cohabiter les divers éléments dans l'espace, nous ne pouvons nier le temps passé de la ville qui surgit et celui futur de l'exposition qui conservera celui du passage.

Partant de cette définition, l'espace de la ville n'est pas neutre et simple. C'est un lieu hétérogène dans lequel les gens se rencontrent, cohabitent, créent des relations. Par contre, aujourd'hui, l'espace est peut-être plus désacralisé que dans les années 1960 où Foucault disait :

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 754.

Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé - à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIX^e siècle. Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.⁶⁷

L'espace est aujourd'hui encore plus hétérogène et mixte. Les différentes fonctions de la ville s'imbriquent les unes aux autres, se mêlent. Pour que l'espace privé et public se confondent dans un art qui se fait hors les murs, qui va vers les gens, vers le quotidien. L'espace est plus que jamais hétérogène.

La notion d'espace pour Augé est plus abstraite. Le lieu et le non-lieu sont des espaces qui sont définis. Il s'agit plutôt de l'espace entre les choses, entre deux temps, de distance :

Il s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points (on laisse un espace de deux mètres entre chaque poteau d'une clôture) ou à une grandeur temporelle (« en l'espace d'une semaine »). Il est donc éminemment abstrait, et il est significatif qu'il en soit fait aujourd'hui un usage systématique, encore que peu différencié, dans la langue courante et dans les langages particuliers de quelques institutions représentatives de notre temps⁶⁸

Augé se l'explique plutôt par la définition de Michel de Certeau qui, pour parler de l'espace, fait d'abord référence à Maurice Merleau-Ponty qui distinguait déjà une autre « spatialité » aux « espaces géométriques » qu'il nommait « espaces anthropologiques⁶⁹ ». L'espace est à la fois spatial et existentiel : « La perspective est déterminée par une phénoménologie de

⁶⁷ *Ibid.*, p. 754.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ Certeau, Michel de. *op.cit.*, p. 173.

l'exister au monde.⁷⁰» De Certeau compare aussi la relation de l'espace et du lieu avec le mot et la parole :

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi, la rue géométrique est transformée en espace par des marcheurs.⁷¹

L'espace est, pour de Certeau, un lieu transformé par le passage des marcheurs. Ceux-ci le pratiquent, Marc Augé conclut : « L'espace comme pratique des lieux et non du lieu procède en effet d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des "instantanés", additionnés pêle-mêle dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait ou dans l'enchaînement des diapositives dont il impose, au retour, le commentaire à son entourage.⁷² » Les marcheurs captent des fragments de la ville, de l'espace parcouru. Dans les récits de voyage, par exemple, les photographies prises durant le périple seront montrées et racontées par la suite, créant ainsi le récit fragmenté, objectif et recomposé du voyageur. Les marcheurs de l'espace urbain utilisent le même principe. Qu'ils récoltent des déchets, des photographies, des vidéos, ils assembleront des images à partir de ce qu'ils ont amassé de la ville, créeront des inventaires de leurs parcours. La notion d'espace de Michel de Certeau, reprise par Marc Augé, ainsi que celle de Michel Foucault nous permettraient d'y voir la possibilité pour les artistes qui marchent dans la ville de créer des récits. Le rapport à l'espace est nouveau, car la définition du lieu, du non-lieu et de l'espace impliquent des catégories et des fonctions. Les trois auteurs ont des visions complémentaires de ces notions que nous résumerons ainsi. Le lieu anthropologique est relationnel, identitaire et historique. C'est un espace de rencontre qui a une histoire. Le non-lieu est à travers le lieu, ni identitaire, ni relationnel, ni historique. C'est un passage où il est impossible de s'inscrire. L'espace dans le

⁷⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

⁷² Augé, Marc. 1992. *op. cit.*, p. 109.

sens où Foucault l'entend est celui de la ville en général, hétérogène, il facilite les rencontres. Il englobe le lieu et le non-lieu. Plus particulièrement, l'espace, en plus de définir la distance entre deux choses, deux temps, peut être pratiqué. Ainsi, ses pratiquants se promènent dans un lieu par un non-lieu. Dans un contexte de surmodernité, les artistes arrivent à sublimer l'impossibilité de l'inscription dans le non-lieu, par leurs pratiques, ils saisissent la ville, pratiquent l'espace pour pouvoir laisser une trace ou récolter empreintes et fragments. Ici, les artistes en pratiquant le non-lieu par leur geste artistique réussissent un instant à le transformer en lieu. Chaque artiste crée un rapport à la ville qui lui est propre, tente à sa façon de mettre en relation son corps et l'espace.

Le rapport de l'artiste à la ville n'est plus le même qu'à la modernité. La mobilité de l'artiste change le rapport, non pas uniquement de l'artiste à la ville, mais aussi de l'artiste à son atelier. Dans le texte *Lieux et non-lieux. De la mobilité à l'immobilité*, Marie Fraser écrit : « Être mobile instituerait donc aujourd'hui un autre rapport aux territoires de l'art, jouant subtilement à déplacer les frontières entre lieu et non-lieu.⁷³ » Il ne faut pas oublier que les lieux investis par les artistes ne sont pas les lieux de l'art, la ville devient un immense atelier. Celui-ci est appelé à se transformer en accaparant l'espace de la ville et celui du quotidien. Véronique Rodriguez⁷⁴ propose que l'« atelier ambulant », qui remplace l'atelier permanent, assure de nouvelles possibilités : « il ne faut pas croire que l'atelier disparaisse pour autant. L'atelier, en tant que phase de production de l'œuvre, demeure. Par contre, il se transforme en devenant ambulant. Au lieu de produire un lieu fixe, l'artiste matérialise l'atelier au gré de ses projets.⁷⁵ » L'atelier n'est plus restreint à une pièce, il devient au contraire nomade et permet des opportunités de création. Même si sa fonction demeure, l'atelier de l'artiste devient ambulant, la ville permet la rencontre et les stimulations

⁷³ Fraser, Marie. 2005. *Raconte-moi. Tell me*. Québec : Musée National des Beaux-arts du Québec. p. 167.

⁷⁴ Rodriguez, Véronique. « Atelier ou nomadisme. Un choix de création divergent. » in Babin, Sylvette (dir.). 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse. p. 23.

⁷⁵ Certeau, Michel de. 1990. *op.cit.* p. 24.

incessantes⁷⁶. La mobilité de l'artiste provoque le déplacement de l'atelier de l'espace intime à l'espace public de la rue.

2.3 La possibilité de la création de récits dans un espace commun

Avec ce nouveau rapport à l'espace qui repose sur des stratégies d'inscription⁷⁷, les artistes produisent des œuvres et fabriquent du récit. Michel de Certeau perçoit les récits comme des parcours d'espace, ceux-ci font des liens entre les phrases ou entre les itinéraires⁷⁸; tous les récits en sont de voyage, ils sont des pratiques de l'espace. Car le lieu est pratiqué; il est traditionnellement stable, alors que l'espace est le mouvement, l'action, l'acte, comme l'explique de Certeau : « Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux.⁷⁹ » Les passages des artistes dans la ville seraient ce qui permet cette production du récit et cette transformation. De Certeau construit ces notions en se basant sur la théorie freudienne du *fort da*⁸⁰ : « Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance; c'est, dans le lieu, *être autre* et *passer à l'autre*.⁸¹ » L'auteur amène donc à penser la marche comme une expérience individuelle dans son rapport à soi et à l'autre dans un espace que l'on découvre, à faire de la ville un espace métaphorique, à penser le rapport de l'artiste à la ville comme une expérience nouvelle menant à l'inconnu et permettant l'étonnement et la surprise. Une ville métaphorique dans laquelle naissent des récits, une narrativité que les lieux activés par le

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ Nous verrons plus précisément au chapitre suivant comment et par quel moyen les artistes s'inscrivent dans l'espace de la ville.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ Voir : Freud, Sigmund. 1981. « Au delà du principe de plaisir » (1920). In *Essais de psychanalyse*, p. 41-115. Sommairement, Freud explique un jeu observé chez un enfant qui consiste à faire disparaître un objet, activité où l'enfant s'étonne de sa disparition (*fort* = parti) et de sa réapparition (*da* = voilà). Il compare cela avec le départ de la mère et se demande pourquoi l'enfant répète cette expérience douloureuse de la séparation comme un jeu.

⁸¹ Certeau, Michel de. 1990.*op.cit.*, p. 164.

passage des marcheurs construisent. Le récit délimite l'espace des lieux, ou plutôt des non-lieux, le récit décrit, mais il crée également, génère les actions. En passant dans la ville, par les non-lieux qu'ils pratiquent, les artistes par leurs parcours aléatoires dans la ville en amassent des fragments qui produisent des œuvres. Ils passent dans les lieux de la ville par un non-lieu et s'inscrivent dans la ville.

Olivier Asselin, dans le catalogue de l'exposition *Raconte-moi/Tell me*, donne une définition sommaire du récit : « le récit est la représentation d'une histoire. Il associe ainsi deux séquences temporelles, qui sont articulées l'une à l'autre selon un ordre, une durée et une fréquence variables. Il suppose toujours une perspective, spatiale et temporelle, et surtout, un narrateur ou une narratrice. Le récit doit en outre avoir une certaine unité...⁸² » Souvent, mais pas toujours, il faut qu'il contienne une intrigue ou une transformation. Le récit n'est pas qu'une histoire racontée, comme le perçoit Marie Fraser : « Curieusement, s'il y a un regain d'intérêt pour la narration, les artistes ne cherchent plus à représenter un récit ou à mettre en scène des histoires au sens strict du terme, mais à produire quelque chose de narratif.⁸³ » Produire une expérience narrative peut se faire par un simple déplacement : « Il peut simplement s'agir de suggérer une atmosphère fictionnelle, d'évoquer la présence d'un événement, de laisser le sens en suspens, sans explication ni aboutissement. Cette conception du récit s'exprime à partir d'un paradoxe qui met en tension un désir de raconter et une position critique à l'égard des narrations et de ses modèles historiques.⁸⁴ » Les marcheurs trouvent un nouveau modèle de récit, parviennent à créer des fictions en intégrant le quotidien, en se situant dans le présent, comme le constate Fraser : « Rendre compte de notre présent et de notre rapport au monde nécessite aujourd'hui des dispositifs qui ne sont plus ceux de la fiction traditionnelle.⁸⁵ » Malgré eux, les marcheurs se trouvent confrontés à de nouveaux dispositifs car leur art n'en est pas un de la représentation. Les dispositifs sont plus complexes car les repères temporels et spatiaux ne sont plus les mêmes. Le récit n'est plus

⁸² Asselin, Olivier. 2005. « Le récit, l'espace navigable et la banque de données. Quelques remarques détachées sur le cinéma numérique. » in *Raconte-moi. Tell me*. Québec : Musée National des Beaux-arts du Québec. p. 63.

⁸³ Fraser, Marie. 2005. *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ *Id.*

construit selon un déroulement linéaire : une introduction, un développement tissé d'intrigues et une fin. Il est plutôt fragmenté et différemment construit pour chaque œuvre. En reprenant les propos de Freud dans *L'interprétation des rêves*, Fraser parle du travail des mécanismes de l'inconscient qui jouent un rôle important dans la narration chez les artistes actuels : « Chez plusieurs artistes, la narrativité s'active par le canal du rêve, du souvenir, elle est bousculée par les mécanismes de condensation, de déplacement, elle donne forme à des échafaudages narratifs complexes, elle les projette dans une virtualité où le monde réel devient difficile à distinguer du monde onirique, où se télescopent les temps passé, présent et futur.⁸⁶ » La mémoire et l'inconscient revisitent les modalités narratives par leur nature même qui est fragmentaire, aléatoire, décousue, et le récit est mis en échec, ou plutôt perturbé, dans sa forme et sa compréhension. Sa structure déconstruite porte à croire qu'il n'y a plus de trame narrative, que tout est fragmenté, mais la narrativité s'insère et prend forme dans notre imaginaire qui les transforme : « C'est une manière de concevoir la narrativité par connexion, déconnexion et reconnexion, sur le mode des processus inconscients et de l'hypertexte.⁸⁷ » Marie Fraser voit la naissance de la narration dans la rencontre entre la fiction et la réalité. Les artistes de notre corpus s'infiltrèrent dans la réalité pour tenter d'en tirer des fragments qui composeront leurs récits. Dans l'espace de la ville, ils créent de la fiction à partir de la réalité en l'interprétant, en la bousculant, en recomposant le cours des choses, les lieux et les temps.

Francis Alÿs trouve le moyen de fabriquer des récits en se déplaçant dans un espace commun, en étant seul face aux autres. Dans le catalogue de l'exposition *Raconte-moi, Tell me*⁸⁸, Marie Fraser parle du récit précisément chez Alÿs. L'artiste paraît peut-être ne rien raconter, mais il réussit à inventer des fables par ses interventions urbaines, ses déambulations⁸⁹. Par les petits gestes du réel, du quotidien, qu'il raconte, il crée une narrativité qui s'insère dans la vie des gens. Il produit un léger déplacement, dérange le cours normal des choses, de façon telle

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *Ibid.*, 123 p.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 11

qu'on ne le perçoit pas ou à peine, pour créer des histoires qui seront diffusées : « En créant une perturbation souvent imperceptible dans la trame urbaine, les promenades de l'artiste activent de petites histoires qui se propagent grâce à la mobilité de la ville. Francis Alÿs cherche aussi à inscrire ses récits dans le réel, à rejoindre les gens dans leur quotidien.⁹⁰ » Il y a accumulation des images et de tous les gestes périphériques. Selon Thierry Davila⁹¹, Alÿs, en déambulant dans les rues, compose des souvenirs, nourrit la mémoire des récits. Les traces qu'il laisse, les empreintes qu'il capte et les objets qu'il collecte sont les marques de ces récits qui, sinon, s'envoleraient aussitôt, ne seraient que gestes éphémères, quotidiens et sans conséquence. Avec la volonté de produire une fiction, les récits en deviennent les composantes, ils sont ce qui constitue et ce qui reste. La mémoire n'est pas identifiable, ni localisable, elle est constituée d'éléments de passage qui permettent le récit. Les lieux sont marqués de la mémoire⁹². C'est le « il y a été », « il y a eu », les lieux sont des accumulations, des déplacements de choses vécues, invisibles. Ils sont des absences dans la présence.⁹³ *The Loser/The Winner* crée un dialogue entre deux lieux, entre deux temps. Alÿs dessine un trajet éphémère qui relie pour un temps deux espaces qui parlent de périodes différentes de l'histoire. Il s'interpose entre eux, créant ainsi le récit qu'il souhaite, s'inventant des histoires.

Gabriel Orozco avec *Yielding Stone* recompose le récit de la ville. Il capte des empreintes de la ville, des marques de son passage. Il crée l'historique de sa promenade qu'il inscrit sur la boule de pâte à modeler. La mémoire de la ville y est captée. Sa promenade linéaire à travers New York se retrouve imprégnée sur cet objet. Récit incompréhensible d'un trajet aléatoire, mais récit tout de même. La boule de pâte à modeler qui est du poids de son corps fait office de double, c'est lui-même qui se retrouve dans un contact direct avec la ville. Il pratique l'espace de la ville de deux façons : avec ses pieds qui ne laisseront aucune trace, seules ses chaussures seront marquées par l'usure et avec ce double qui se marquera dans son

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Davila, Thierry. 2002. *op.cit.*, 191 p.

⁹² Nous reviendrons sur la notion de mémoire au chapitre suivant.

⁹³ Certeau, Michel de. 1990. *op.cit.*, p. 172.

expérience de ce non-lieu du passage. Orozco réussit à créer du récit car il inscrit la ville, son parcours, sur un objet mobile. Le récit, comme nous l'avons souligné plus haut peut n'être qu'une évocation, qu'une atmosphère où s'insinue la fiction. Dans cette œuvre, le spectateur qui regarde la sculpture présentée dans une exposition peut s'inventer son propre récit, s'imaginer le trajet que l'œuvre a parcouru, ce qu'elle a croisé sur son chemin : le temps, les détours, les arrêts, les obstacles.

Chez Gilbert Boyer, le récit se construit par les mots, les fragments d'histoire qu'il place ici et là. Il lance des pistes qui se consomment rapidement, interrompt des histoires. Le spectateur peut donc se créer son propre récit, composer à partir de ce que l'artiste fournit. Avec *La petite mort*, Boyer compose une fresque murale photographique où des morceaux de la ville sont positionnés les uns près des autres formant un récit morcelé. La lecture peut se faire de façon aléatoire ou continue, et le récit sera celui que l'on voudra bien voir. Le récit est éclaté, mais une lecture peut tout de même se faire et reconstruire des histoires différentes. Dans *I Looked for Sarah Everywhere* (1992) (fig. 2.1), il construit un dialogue entre lui-même, l'auteur et Sarah, un personnage fictif. C'est un dialogue à sens unique car c'est seulement lui que l'on entend, il invente les réponses de son interlocutrice. C'est une histoire complètement fictive où le textuel devient le visuel. On découvre une écriture fragmentée. Avec *Comme un poisson dans la ville*, l'artiste mêle histoire personnelle et histoire officielle, des événements éphémères sont gravés dans la pierre. Il laisse des traces un peu partout dans la ville, des bouts de phrase que les gens liront ou non, percevront ou non. Il y dépose l'empreinte de ses pensées invisibles.⁹⁴ Il perturbe doucement l'environnement du quotidien, l'ouvre à un imaginaire individuel. Chez Boyer, la fiction rencontre constamment la réalité car l'artiste y dépose des fragments d'histoires déjà mis en place, et cette confrontation permet une nouvelle interprétation.

Chez Alÿs, Orozco et Boyer, le récit n'est pas nécessairement linéaire et construit sur des intrigues, mais peut n'être que l'évocation de la fiction, qu'un imaginaire stimulé par des traces, des fragments d'une ville. La création du récit se fait plutôt du côté du spectateur qui

⁹⁴ Debat, Michelle. « Gilbert Boyer. Le langage de l'art ». *Parachute*. #120. Frontières. 10-11-12-2005. p. 77.

remet en place les éléments des déambulations, qui recrée des trajets jamais parcourus. Ces pratiques artistiques activent des récits enfouis, des récits qui seraient là et qui émergeraient avec les déplacements que produisent les artistes⁹⁵. Le nouveau rapport à l'espace déjoue les lieux, les non-lieux et l'espace et permet l'inscription dans la ville. En marchant les non-lieux de la ville, les artistes pratiquent l'espace et le transforment en lieu par l'inscription d'une mémoire de leurs passages, traces de leurs éphémères parcours. Les lieux peuvent ainsi être identitaires (la présence de l'artiste), relationnels (entre la ville et l'artiste, entre l'artiste et les gens), historiques (la mémoire des promenades) et narratifs (la création de récit). Nos marcheurs expérimentent l'espace, pratiquent l'espace, ils marchent en territoires connus mais créent des récits, des trajets. Thierry Davila explique : « Faire une expérience c'est, pour le piéton planétaire, faire un geste, arpenter la ville connue et ses territoires non formatés dans l'expérimentation, réelle et fantastique à la fois, de la mobilité, dans l'épreuve du déplacement, dans l'invention du mouvement.⁹⁶ » Développer cette poétique de la ville, ce rapport concret et imaginaire à la fois avec un espace si vaste, mène les artistes à créer des parcours éphémères, à tendre vers un possible récit, à déjouer les lieux pour en penser d'autres.

⁹⁵ Nous verrons au troisième chapitre comment la mémoire de la ville émerge durant les promenades.

⁹⁶ Davila, Thierry. 2002. *op. cit.*, p. 179.

CHAPITRE III

LES FORMES D'INSCRIPTION DU CORPS DE L'ARTISTE : TEMPS, MÉMOIRE ET ANACHRONISME

Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer sont des marcheurs contemporains qui, succédant au flâneur baudelairien, tentent de s'inscrire dans la ville. Cet espace est pratiqué, selon les conceptions de Michel de Certeau, ce qui permet de laisser des marques du passage, de récolter des objets, des photographies, de créer un rapport à la ville qui transforme les non-lieux en lieux et construit les récits. Les trois formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville, la trace, l'empreinte et la collecte, nous amènent non seulement à repenser la notion d'espace, mais également la notion de temps. Le temps présent est déjà passé, la mémoire des lieux peut perdurer et l'art rencontre des anachronismes. La marche implique un rapport immédiat au temps : celui du passé de la ville auquel est confronté l'artiste, celui de la marche, de la création. Elle implique aussi un rapport qui se situe dans la durée : celui de l'exposition, celui des œuvres. La cohabitation de ces différentes temporalités impose une expérience anachronique du temps. Le temps dans la ville compose le paysage, comme le souligne Marc Augé : « "Marche de basse" : l'expression utilisée par Starobinski pour évoquer les lieux et les rythmes anciens est significative : la modernité ne les efface pas mais les met en arrière-plan. Ils sont comme des indicateurs du temps qui passe et qui survit. Ils perdurent comme les mots qui les expriment et les exprimeront encore. La modernité en art préserve toutes les temporalités du lieu, telles qu'elles se fixent dans l'espace et la parole.¹ » Augé aborde les lieux et les temps comme des éléments complémentaires : les lieux reflètent

¹ Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, p. 99.

les temps, l'histoire du lieu est omniprésente, elle émane de partout dans la ville². Les artistes qui évoluent dans l'espace surmoderne n'ont d'autres choix que de travailler avec ce passé, avec ces temps présents, d'être confrontés à la complexité du temps. Par leurs œuvres, ils captent des fragments qu'ils intègrent à ce qui se fait maintenant et qui deviendront vestiges par la suite. Les temps sont constamment mélangés.

Les notions de temps, d'anachronisme et de mémoire sont indissociables du mouvement de l'artiste dans la ville et de la possibilité de la création d'un rapport avec l'espace. Les artistes seraient les seuls à être capables de s'inscrire dans le mouvement par le mouvement, car leur rapport au temps et à l'espace se fait dans l'optique de créer des œuvres qui se servent de la ville, de la marche et de leur propre corps. Nous verrons dans ce chapitre comment la pratique artistique de la mobilité redéfinit le rapport au temps grâce à l'inscription du corps de l'artiste dans la ville. Nous avons identifié trois formes : la trace, l'empreinte et la collecte. La trace est celle concrète laissée sur le sol par l'artiste, celle du passé qui surgit. Elle est éphémère, une trace laissée qui dure plus ou moins longtemps. Nous le verrons plus précisément avec la pratique de Francis Alÿs qui laisse des traces avec de l'eau (*Paradox of Praxis*), de la laine (*The Loser/The Winner*) ou de la peinture (*The Leak*) pour créer un rapport éphémère avec la ville. L'empreinte peut être celle que la ville laisse sur les œuvres, comme nous le verrons avec *Yielding Stone* de Gabriel Orozco. Mais elle peut aussi être la marque du geste sur la pellicule, l'image captée, empreinte de la ville, d'un mouvement. L'empreinte photographique ou vidéographique qui fige le geste dans le temps se trouve dans chacune des œuvres étudiées. Elle est permanente, ce qui la distingue de la trace. Elle permet à celle-ci de se conserver. La collecte se compose de ce que les artistes amassent au fil de leurs promenades : déchets, fragments, photographies à partir desquels ils reconstruiront des récits. Avec *The Collector*, Alÿs récolte aléatoirement les déchets qu'il croise. Avec *La petite mort*, ce sont des fragments en images de la ville que récolte Boyer.

² *Id.*

3.1 La trace

La trace est multiple et éphémère; qu'elle disparaisse rapidement ou qu'elle s'évanouisse tranquillement, la trace ne dure pas. Elle permet de créer un rapport concret à la ville : l'artiste laisse une marque de son passage et en fait ainsi un événement. Elle est aussi la trace que l'histoire a laissée derrière, trace qui se fond doucement au paysage de la ville, discrète ou pas, mais qui un jour ne sera que bribes. La trace entretient un rapport permanent d'échange entre celle de l'histoire, du passé de la ville qui surgit durant la marche, et celle que l'artiste laisse sur son passage.

3.1.1 Temporalités de la trace : le contact avec la mémoire chez Sylviane Agacinski

Dans son ouvrage *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*³, Sylviane Agacinski tente d'articuler le rapport indissociable du temps⁴ à l'espace dans une époque qui est construite de mouvement et de rapidité : « Et si, au plus fort du mouvement qui nous pousse en avant, le besoin de temporiser se faisait jour ? Discrètement, il est vrai, imperceptiblement, on attend moins de l'avenir, et il est peut-être tentant de ralentir l'histoire.⁵ » Ralentir l'histoire pour reconcevoir notre vision de ce besoin incessant de changement. Le temps est à sens unique et Agacinski ne croit pas en un événement qui nous ferait stagner. Sans oublier pour autant l'histoire, le temps avance et c'est tout. Mais la préservation est importante, la conservation

³ Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Seuil, 207 p

⁴ Selon Agacinski, le temps de notre époque est difficilement cernable tout comme l'est l'espace, il est donc plus facile de refléter après coup, comme le font les historiens, une image de l'époque passée. Le religieux et le politique ont longtemps servi à définir le temps en le divisant par époque. Aujourd'hui, ce serait plutôt l'heure occidentale qui donnerait le tempo, les sociétés seraient réglées selon le monde aménagé techniquement par l'Occident, cette mondialisation donnerait les repères fondamentaux pour le classement des sociétés en dominant tous les autres modèles de pensée. C'est une façon pour que toutes les sociétés s'inscrivent dans la même histoire, la nôtre. *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

d'une mémoire indissociable d'un équilibre entre présent et passé dans un rapport nouveau au temps :

Après avoir conquis la planète et imposé partout son impérialisme technico-économique, l'Occident secrète aujourd'hui en son sein même une exigence de résistance à un idéal inconditionnel de changement ou de prétendu « progrès » qui rompt avec la fuite en avant des modernismes d'hier et les conceptions avant-gardistes. Ce nouveau rapport au temps, conforté par le souvenir des désastres de ce siècle, ne renoue pourtant avec aucune nostalgie et n'idéalise pas le passé.⁶

L'impossibilité de se sortir du temps et de l'histoire comme de connaître l'avenir devrait nous inviter à prendre la valeur du temps telle quelle est, à ne pas nous la laisser imposer par le rythme de la société. L'expérience du temps est différente à chaque époque : « Chaque génération est appelée à faire, à nouveau, l'épreuve du temps. Mais que veut dire passer, pour nous, si ni l'éternité ni l'histoire ne donnent plus sens au passage ? L'effet vertigineux de l'irréversibilité des mondes n'est atténué que par la possibilité de durer, qui est le fruit de la répétition et de la reproduction.⁷ » Ces propos ne sont pas loin de ceux de Marc Augé qui, comme nous l'avons vu auparavant, qualifie l'époque actuelle de surmoderne en raison de l'excès qui la caractérise. Sylviane Agacinski observe aussi que les images multipliées qui surpeuplent notre monde le rendent hétérogène. La répétition des images permettrait d'en conserver une trace, la reproduction permettrait d'être vue, de n'être pas oubliée. L'époque actuelle est celle du *passager*, de l'éphémère, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Une longue tradition philosophique perçoit le *passager* comme ne durant pas, comme contraire à l'éternel, contraire à l'Être qui est identifié à la permanence. Ce qui est *passager* ne peut tout simplement pas *être* : « Le rapport de l'éternel au temporel est ainsi analogue à celui de l'être et de l'apparaître, de l'intelligible et du sensible. Selon cette structure d'origine platonicienne, l'être en tant que tel ne peut jamais *passer*, dans aucun sens du terme : il ne peut ni faire un mouvement d'un lieu à un autre comme un oiseau *passer* dans le ciel, ni finir

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Id.*

ou mourir, ni apparaître *et* disparaître.⁸ » Comme la modernité a rompu avec l'idée de l'éternel, il nous faut maintenant accepter ce qui ne dure pas. Et l'être est passager, car il ne dure pas :

La « passagèreté » des choses s'éprouve aussi, aujourd'hui, à travers les formes modernes de la représentation. C'est comme représentation des choses périssables que les images furent d'abord condamnées, frappées du sceau de l'illusion. En ce sens, la question de l'image engage toujours celle de l'être : si l'être cesse d'être éternel et si le passager acquiert une dignité ontologique, les images d'un monde transitoire peuvent, elles aussi, sortir de l'ombre du non-être et devenir capable de vérité.⁹

Les traces que les artistes laissent lors de leurs déambulations sont les marques, les preuves de leurs passages. Celles-ci, qui deviendront œuvres, sont la solution à la *passagèreté* des êtres et de la marche. Elles ne perdureront pas dans la ville, mais les œuvres parviendront à les rendre un peu éternelles. La mobilité est au cœur de la pratique d'Alÿs, d'Orozco et de Boyer : « Le fixe est l'exception, le mobile est la règle.¹⁰ » L'immobilité n'est qu'une pause dans le temps, le temps suspendu. La mobilité des artistes nécessite cette pause pour exister, pour perdurer et être vue, pour devenir une preuve visuelle de leur parcours. La trace existe dans la ville, elle est la marque d'un passage. Elle n'est pas nécessairement visible, le passage du marcheur suffit à tracer un parcours. Mais le marcheur fait aussi face à des traces : celles de l'histoire de la ville, celles du passé. La trace est à la fois amenée par le marcheur et lui est imposée. Elle est présente dans la ville, elle est ce qui perdure et sera ce que le marcheur laissera derrière lui, bien qu'elle finisse toujours par disparaître.

Nous avons vu au premier chapitre que Sylviane Agacinski analyse la complexe figure de l'archétype du flâneur comme quelqu'un qui est « disponible pour le temps » et par qui il passe : « Qu'arrive-t-il au flâneur parisien ? Précisément le temps. Il ne fait pas seulement

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23

l'expérience d'un présent, mais aussi celle d'un passé.¹¹ » Le passé nous traverse et se mêle au présent, rien ne peut être homogène. Nos marcheurs se laissent eux aussi transcender par le temps qui est passé et celui qui est là. Plusieurs époques se confondent, et il est difficile par la suite de définir la nôtre. Les temps se mêlent dans les déambulations urbaines du flâneur qui, comme nous l'avons vu avec Augé, est confronté à ces lieux anthropologiques qui sont à la fois identitaires, relationnels et historiques. La trace du passé est là, ou plutôt, comme le nuance Agacinski, l'histoire est un objet composé par les historiens à partir de traces, et le flâneur perçoit des traces de cette histoire¹². La même expérience « arrive » au marcheur, des traces d'un passé surviennent dans le présent, les différents temps cohabitent et ne font qu'un. Ce passé auquel est confronté le marcheur n'est pas le sien, il lui est étranger, c'est donc un passé absolu car inconnu. Il ne peut pas en faire émerger des souvenirs ni se le réapproprier. Pour le flâneur, ou passeur parisien, ainsi que pour nos marcheurs, le passé et le présent ont un double sens comme l'indique Agacinski : « le passé vient résonner dans le présent, tandis que le présent est un chemin vers le passé¹³ ». La trace est ce qui existe ici et maintenant et qui mène au passé : « L'épreuve du passé, suggère Benjamin, est toujours celle d'un creux, d'un trou dans l'apparente plénitude du présent – sans que l'on puisse dire si c'est le passé ou le présent qui semble anachronique.¹⁴ » Le passé de la ville, ce qui est figé dans le temps, son histoire, à travers ses monuments, ses places, à travers l'histoire que l'on devine, surgit au marcheur, les temps confondus ne font qu'un, la trace du passé est ancrée dans le présent. L'expérience de la ville est composée de ces multiples traces hétérogènes qui se croisent et qui amènent le marcheur à suivre plusieurs textes, plusieurs récits qui se répondent mutuellement. La trace compose le récit, c'est le passage de l'artiste dans la ville qui est dessiné, les liens entre les pas forment une histoire, établissent une cohérence dans l'errance. La trace du passé qui se mêle au présent où une autre est laissée consolide les divers temps qui deviennent celui de l'œuvre. Le caractère éphémère de la trace rappelle celui du flâneur, mais est déjoué par les photographies et les vidéos qui en témoigneront, qui deviendront la

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Id.*

mémoire de la marche et de celles-ci laissées, pour ainsi se figer dans le temps et composer l’empreinte d’un passage, d’un récit¹⁵.

3.1.2 La trace dans la pratique de Francis Alÿs

Tout comme Sylviane Agacinski, Thierry Davila¹⁶ remarque cette omniprésence du passé de la ville dans le présent des marcheurs. Il reprend les propos de Siegfried Kracauer¹⁷ et soulève le rapport de l’espace au temps. Engagé dans une relation tant spatiale que temporelle, le marcheur peut concevoir l’histoire de la ville, qui est une mémoire vivante qui donne accès au temps. La trace permet également, et surtout, de s’inscrire directement dans l’espace de la ville, de laisser la marque d’un passage. Le rapport au temps et à l’espace est ici confondu. En utilisant leur mobilité, les artistes laissent des traces avec des objets, par exemple, le chandail ou le bloc de glace d’Alÿs. Ces dispositifs sont, pour Davila, les meilleurs outils possibles du marcheur car cela implique la dimension temporelle de la mémoire. Le caractère concret des objets utilisés permet d’accéder au temps. En dispersant des traces, Alÿs laisse le piéton anonyme s’imaginer ce qui est arrivé, ce que le flâneur a pu faire, pourquoi il a confié à la ville les preuves de son déplacement. Il injecte de la fiction à la vie quotidienne : « L’objet peut intervenir pour mettre en jeu le corps qui marche, solliciter sa mobilité.¹⁸ » Marcher, pour Davila, est une façon d’expérimenter le réel. Par des gestes, les artistes laissent des traces, réactivent un lieu, s’accaparent une mémoire, une histoire, ils découvrent à chaque pas de nouvelles choses et en transforment d’autres.

¹⁵ Nous verrons comment dans la partie sur l’empreinte.

¹⁶ Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard, 191 p.

¹⁷ Kracauer, Siegfried. Traduction Jean-François Boutout. 1995. *Rues de Berlin et d’ailleurs*. Paris : Gallimard.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9

Francis Alÿs dispose des traces dans la ville de façon concrète, il laisse la marque de son passage spontané, imprécis et indéfini. Il veut entrer de cette façon en contact avec la réalité du monde, veut, par le quotidien, créer des œuvres en ayant comme matériau l'espace de la ville et comme geste artistique la marche : « La raison de cette quête réside probablement dans le fait que de telles traces rendent lisibles moins la ville comme décor, avec ses convenances et sa propreté, que l'architecture comme organisme, avec ses circulations et ses pertes, ses contraintes propres liées à la cinématique. La relique comme motivation, ou, mieux comme motif de la flânerie : sa raison d'être.¹⁹ » Thierry Davila voit en Alÿs un flâneur contemporain, un marcheur, mais aussi un observateur de ce qu'est, de ce qu'a été la ville et des traces du passé qui y sont présentes, en plus de celles qu'il ajoute à cet espace hétérogène par les dispositifs qu'il utilise, par les objets qu'il promène avec lui. Le bloc de glace (*Paradox of Praxis : Sometimes making something leans to nothing*) laisse une mince couche d'eau sur le sol qui disparaîtra aussitôt. Son passage redevient rapidement invisible. La trace éphémère que l'artiste laisse sur le sol disparaît tout juste après son passage. Alÿs veut justement montrer la *passagèreté* des choses, du temps, du travail exécuté par les vendeurs ambulants à Mexico avec ce bloc de glace. Présentée avec une autre vidéo qui complète *Paradox of Praxis*²⁰, elles sont disposées l'une devant l'autre. L'œuvre raconte la marche qui finalement ne mènera à rien. Le bloc de glace ne sera plus qu'une flaque d'eau au sol, un geste simple qui, parce que filmé et présenté dans un cadre muséal, deviendra particulier. La trace qu'il laisse compose le récit qui s'impose à la ville :

Tout le travail consiste à proposer à l'organisme – la mégapole – quelque chose qui parcourt son tissu à un moment donné, ne serait-ce qu'imperceptiblement, et qui disparaît pour ne laisser, à celui ou celle qui aura été le témoin de cette apparition, que l'image aiguë et condensée d'un événement. Produire de la

¹⁹ Davila, Thierry. 2001. « Fables/Insertions ». in *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. p. 54.

²⁰ L'œuvre *Paradox of Praxis* se compose de deux volets : le premier, *Sometimes making something leans to nothing*, puis le deuxième, *Sometimes making nothing leads to something*, vidéo où l'artiste se tient debout, seul, le regard vers le ciel sur une place publique. Progressivement, des passants s'arrêtent et se mettent à fixer eux aussi le ciel à la recherche de quelque chose qui n'existe pas, qu'Alÿs a inventé puisqu'il ne fixe que le vide. Alÿs quitte ensuite le lieu pour laisser les passants observer le ciel. *Ibid.*, p. 57.

mémoire, fabriquer des souvenirs : tel est un des points d'articulation entre les déplacements du flâneur Alÿs et le contexte dans lequel ils s'insèrent.²¹

La trace fabrique un récit qui sera composé du souvenir de la marche. Le chandail qui se défait (*The Loser/The Winner*) laisse également une trace éphémère dans la ville, mais construit aussi un lien entre deux lieux, entre deux temps, l'espace est marqué, identifié, souligné par le fil qui se détache de l'artiste. Une partie de lui s'étend au sol pour marquer une distance. Francis Alÿs mêle l'espace public et l'espace privé en laissant un morceau de vêtement au sol. Il crée explicitement un rapport avec l'espace ainsi qu'un rapport au temps en reliant deux lieux qui appartiennent à deux époques différentes. Dans *The Leak* (1995) (fig. 3.1-3.2) où son point de départ est un musée, il marche avec une cannette de peinture ouverte et marque le territoire, un peu comme le faisait Richard Long²² avec *Une ligne faite en marchant* (1967)²³. Le sol ainsi cerné soulève des questions politiques et identitaires où le lieu pratiqué devient espace de l'art. La trace perdure un peu plus longtemps, mais finira par disparaître avec le temps, avec les pas des habitants de la ville qui la frôleront. Mais l'artiste fait aussi référence au *dripping* de Jackson Pollock²⁴, un geste où la peinture est laissée à sa propre matérialité, suivant les déplacements de l'artiste. La ligne de peinture est comme un *dripping* qui s'étend, se dilate, dans l'espace de la ville. Ce geste « cinéplastique²⁵ » intervient dans un déplacement tant physique qu'historique : il déplace un geste fait sur une toile à l'espace de la rue, transpose l'atelier sur le trottoir. Les traces qui se déposent dans la ville et qui apparaissent aux habitants, qu'ils peuvent croiser de façon impromptue dans leur quotidien, permettent d'injecter de la fiction à celui-ci, de nourrir un imaginaire²⁶.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² L'œuvre *To RL* de Francis Alÿs est un hommage à Richard Long. Il demande à une femme qui balaie la place Zocalo à Mexico de tracer une ligne avec les déchets, il photographie les étapes de l'action. *Ibid.*, p. 49.

²³ Richard Long a effectué des marches qu'il documentait par des textes, des cartes et des photographies. Avec *Une ligne faite en marchant* il passe à plusieurs reprises sur le gazon et crée une ligne éphémère.

²⁴ Davila, Thierry. 2002. *op. cit.* p. 103.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ *Ibid.*, p. 105.

3.2 L'empreinte

L'empreinte de la ville s'inscrit sur le corps, sur les dispositifs artistiques ou sur les photographies. C'est la ville qui est directement calquée, dédoublée sur les supports avec lesquels nous pouvons lire le parcours et l'histoire. Elle est un contact entre le support et le sujet, comme le rappelle Sylviane Agacinski : « La trace, ou l'empreinte, est dans un rapport de contiguïté physique avec une chose ou une personne, et c'est pourquoi elle fait l'objet d'un culte et d'un pathos particulier. L'empreinte nous touche parce qu'elle a elle-même été touchée et qu'elle nous dit à la fois la présence et l'absence – “aussi bien le contact de la perte que la perte du contact”²⁷. » L'empreinte renvoie à l'origine du contact, à une histoire et fige dans le temps des événements, elle est ce qui perdure. Voyons d'abord ses origines et ce que Georges Didi-Huberman en dit, pour ensuite la penser dans son rapport au temps et aux œuvres.

3.2.1 Georges Didi-Huberman: la tentative d'une histoire de l'empreinte et ses répercussions artistiques

Pour Georges Didi-Huberman²⁸, l'« empreinte semble ne se dire qu'au pluriel, justement parce qu'elle semble n'exister qu'en particulier : particuliers, chaque sujet de l'empreinte, chaque objet qui s'imprime; particulier, chaque lieu où s'opère l'impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat); particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient.²⁹ » Il est donc inutile de parler d'une empreinte en général. Didi-Huberman conçoit également qu'il est impossible d'en faire une histoire, que l'approche à aborder serait plutôt celle de l'anachronisme³⁰, car l'empreinte se situe toujours sur deux

²⁷ Agacinski, Sylviane. *op. cit.*, p. 111.

²⁸ Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact*, Paris : Éditions de minuit, 379 p

²⁹ *Ibid.* p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 12. Nous verrons dans la partie suivante la notion d'anachronisme en lien avec notre corpus.

temps : le temps présent qui nous ramène au passé, le temps de la découverte qui nous fait questionner l'histoire. Ce n'est ni seulement le passé, ni seulement le présent, mais les deux à la fois. Une histoire de l'empreinte n'existe pas, c'est un savoir-faire traditionnel complexe et pluriel qui ne peut être résumé en une suite d'événements. Didi-Huberman dresse un portrait de l'empreinte dans le temps et de ses caractéristiques à travers l'histoire. Sa présence en art est toujours liée aux notions d'anachronisme et d'images dialectiques³¹ : « le recours, par des artistes, aux procédures d'empreinte met toujours en œuvre une complexité du temps qu'il est nécessaire, à chaque fois, de réinterroger.³² » Passer par les anachronismes pour réussir à en dessiner une possible histoire, voilà ce que l'auteur tente ici. Ce « processus d'empreinte est-il contact de l'origine ou bien perte de l'origine ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ?³³ » Est-ce un geste qui reproduit ce qui est unique ou qui nous en éloigne ? Didi-Huberman y voit à la fois une perte et un contact; le contact avec ce qui est à l'origine aussi bien que son absence.

Nous ne pouvons résumer entièrement le cheminement de Didi-Huberman sur cette possible histoire de l'empreinte, notre intérêt ici vise à comprendre ses mécanismes. D'abord classée comme une pratique du savoir-faire traditionnel qui requiert une technique, puis comme un ready-made³⁴, l'empreinte est avant tout un moyen que l'on peut qualifier de préhistorique pour saisir le réel. Contact qui se présente comme un jeu entre absence et présence, entre distance et temporalité, l'empreinte est à la fois près et loin de nous, vide et pleine. Il y a des

³¹ Selon Walter Benjamin, nous y reviendrons plus en détail.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ Pour qualifier la situation actuelle de l'empreinte en art, Didi-Huberman remonte à Marcel Duchamp et son œuvre *Feuille de vigne femelle* (1950). Cette empreinte en négatif est, dit-on, celle d'un sexe féminin, mais qui ne lui ressemble que très peu. Pour les historiens, en plus de renvoyer à son rapport à l'érotisme, cela renvoie au rapport de Duchamp avec la réalité, au ready-made. Dès que ce qualificatif lui est donné, l'objet devient quelque chose de plus qu'une simple empreinte, Duchamp revendique la perte de l'origine, et l'objet n'est plus qu'un objet, esthétiquement inintéressant et obscène. « Il n'y a rien à regarder parce qu'il n'y a pas de métier, pas de travail artistique, et il n'y a pas de travail artistique parce qu'il n'y a qu'un simple moulage, une empreinte mécaniquement reproductible de la réalité. Il n'y a rien à regarder, comme œuvre d'art, parce qu'il n'y a qu'une empreinte – la non-œuvre par excellence. » p. 20. La problématique entière du ready-made est résumée dans cet exemple. Didi-Huberman en fait un de ces points de départ.

empreintes qui durent et d'autres qui s'effacent rapidement, sous nos yeux, que l'on croit disparues mais qui sont encore là, juste un peu enfouies. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman :

Faire une empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. [...] Une connotation fréquente de l'empreinte - par différence avec la trace, peut-être, mais il faudra y revenir plus en détail - est que son résultat perdure, que son geste donne lieu à une « marque durable. » Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un support ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet.³⁵

Bien que l'empreinte puisse sembler être un geste simple à réaliser, elle n'est certainement pas rudimentaire, le travail de l'empreinte est opératoire et complexe³⁶. Elle ne fabrique rien. Elle part de ce qui existe pour produire quelque chose. Ce prélèvement direct sur la nature permet sa reproduction, l'empreinte serait l'aura même de l'objet que l'on peut multiplier par simple contact. Car elle possède une valeur heuristique, c'est-à-dire d'expérimentation, lorsque l'on fait une empreinte, on le fait pour découvrir ce que cela pourra donner³⁷. L'empreinte fait appel à la fois au concret de l'objet qui en résulte, et à des notions abstraites de mythes, de fantaisies, de connaissances : « C'est en quoi l'empreinte est à la fois processus et paradigme : elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde.³⁸ » En ce sens, la forme de l'empreinte est ouverte car on ne peut prévoir ce que cela donnera, c'est une expérience, un principe qui se termine par un non-principe imprévisible. L'empreinte est un jeu sur des états d'absence, de présence, de passé, de présent. Elle oscille entre une présence réelle et une représentation, entre réalisme et symbolisme.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ Didi-Huberman oppose une pensée axiomatique à une pensée heuristique et situe l'empreinte dans cette catégorie. L'empreinte serait une hypothèse technique, une expérimentation métaphorique. Faire une empreinte serait tenter quelque chose pour voir ce que cela donne. L'empreinte est un paradigme qui s'appliquerait aux principes philosophiques. Voir les pages 31 et 32.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

L'empreinte peut-elle être caractérisée en une absence ou une présence ? Est-ce une perte de l'origine ou un contact direct avec celle-ci ? Walter Benjamin se questionnait dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*³⁹ sur l'aura de l'image qui disparaissait ou survivait avec la reproduction. Est-ce une présence authentique ou la perte de l'unicité dans sa possible reproduction ? Didi-Huberman soulève une phrase du début de l'essai du théoricien allemand qui présume que l'œuvre a toujours été reproductible : si quelqu'un a pu faire quelque chose, quelqu'un d'autre pourrait le refaire⁴⁰. Il constate alors que l'empreinte concerne ce *toujours* : « Plus précisément, son anachronisme consiste dans la collision de ce *toujours* avec un *après* qui en produit, dirais-je, l'*ouverture* : le dévoilement et la défiguration mêlés. L'anachronisme est affaire d'après-coup (*Nachträglichkeit*), autre façon, peut-être, de dire la survivance (*Nachleben*) warburgienne.⁴¹ » L'empreinte est un témoin direct de ce qui a été, de ce que l'on voit maintenant et qui sera là demain. Didi-Huberman y voit donc un moyen de survivance, la solution à la *passagèreté*, au furtif.

L'auteur qualifie l'empreinte d'image dialectique :

C'est ainsi que Walter Benjamin énonça, à travers l'expression « image dialectique », une hypothèse admirable sur l'anachronisme des œuvres d'art qui ne sont pas encore parvenues à la « lisibilité » de l'histoire : en elles, disait-il, « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair [...] : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée » - image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes.⁴²

L'empreinte permet en étant image dialectique de transmettre une mémoire sans prendre comme moyen l'histoire linéaire et devient une image où le passé et le présent se mêlent pour former une « constellation », un lieu temporel fondamentalement hétérogène. Il y a écart

³⁹ Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, p. 269-316.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

entre ce que nous voyons et son origine, écart qui préserve l'histoire, témoin d'un geste qui perdure par le contact. L'anachronisme de l'empreinte est la rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant, quand nous regardons une empreinte nous y voyons le passé figé : « Cette collision temporelle est aussi une collision visuelle – une collision entre différentes manières de ressembler. Elles ont cependant un point en commun, qui est aussi leur point de départ commun : il s'agit du contact. [...] Ces marques de passage sont l'occasion d'une véritable dialectique entre *tuchè* et *technè*, entre "réalisme fortuit" et "réalisme intentionnel" ⁴³ ». L'accident fait partie de l'empreinte car elle est souvent imprévisible et transmet les marques de ce passage. Les empreintes sont la récolte de ce qui constitue le modèle original, les marques d'une réalité qui est reproduite sur le support. Quand le sujet et le support entrent en contact, des marques s'inscrivent et créent les empreintes, témoins d'un passage, d'une rencontre. Cela nous donne à voir ce qui existe, ce qui est là, tel quel. L'empreinte est à la fois ce contact et son absence : « Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des "revenances", des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.⁴⁴ » Ce rapport au temps permet à l'empreinte de jouer un rôle de mémoire, de souvenir. Elle présente le « il y a eu », témoigne d'un récit et en construit d'autres. Le contact est primordial pour la fabrication de l'empreinte : le contact se fait à l'instant précis de la présence simultanée du support et du sujet. Mais pour que l'empreinte puisse apparaître il faut qu'il y ait la perte de ce contact⁴⁵. Ainsi, la perte naît du contact et le contact ne mène à rien s'il n'y a pas perte. Dans les œuvres que nous étudions, l'empreinte est signe d'un rapport créé avec la ville, d'un contact entre le marcheur et l'espace pratiqué, les non-lieux qui deviennent lieux. Les empreintes sont les marques sur la boule de pâte à modeler de Gabriel Orozco. C'est aussi l'empreinte photographique des actions posées par les marcheurs, témoins de leurs passages.

L'empreinte est toujours réaliste, présente toujours ce qui existe. Didi-Huberman écrit :

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 309.

Car l’empreinte transmet physiquement – et pas seulement optiquement – la ressemblance de la chose ou de l’être « empreinté ». [...] On pourrait dire qu’à la différence de l’*imitation* figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la « copie » optique de son « modèle », la *reproduction* par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une « copie » qui est l’enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son « modèle » ou plutôt de sa *forme parente*.⁴⁶

Contrairement au travail de la mimésis, celui de l’empreinte est la copie parfaite de la forme originelle. En ce sens, un certain rôle documentaire peut être pensé. L’empreinte peut donner une matrice à ce qui est passé, faire de l’absence une présence formelle. Cela ne nous garantit pourtant pas l’identification à sa source⁴⁷. L’empreinte est à la fois une reproduction fidèle du réel, mais qui ne peut être authentifiée de façon certaine. Ce paradoxe qui entoure l’empreinte et son contact permet l’impression d’une mémoire comme le soulève Georges Didi-Huberman : « Dans chaque empreinte singulière, en effet, le jeu du contact et de l’écart bouleverse notre rapport au devenir et à la mémoire, en sorte que l’acte et le retard, la *tuchè* et la *technè*, le Maintenant et l’Autrefois se réinriquent également en une formation inédite et troublante pour la pensée.⁴⁸ » Les temps se bousculent. L’empreinte est anachronisme. Elle nous permet de voir ce qui fut, nous apporte une présence formelle à ce qui a disparu, documente un instant du passé.

3.2.2 Les empreintes de la ville : *Yielding Stone* de Gabriel Orozco

L’empreinte apparaît sporadiquement dans la pratique artistique de Gabriel Orozco, celui-ci utilise régulièrement des matériaux organiques : le terracotta, les crânes, les os, les feuilles, les fruits. Avec sa série d’objets en argile (débutée en 1991), il tente de rediriger la sculpture vers l’artisanat. La pièce *My Hands Are My Heart* (fig. 3.3) est une empreinte de ses poings fermés ensemble sur le même morceau qui forme un cœur. D’autres (*Cazuelas, Beginnings*,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 310.

2002) (fig. 3.4-3.5) rappellent la poterie faite par le peuple mexicain, mais toujours avec un léger décalage : une trace de doigt encore visible, un trou⁴⁹. C'est un retour aux origines, un retour vers soi, il laisse son empreinte sur une pièce qui perdurera, mais qui rappelle aussi le passé, tisse des liens avec ses origines et avec ce qui sera l'origine d'un autre. Par contre, les pièces ne sont pas produites par l'artiste mais par un artisan de la France, et non du Mexique⁵⁰. Il nie ainsi complètement une tradition artisanale qui le lierait à son passé et vient déjouer l'interprétation première que l'on en ferait. C'est lui, par contre, qui endommage les poteries, son geste détourne l'objet utilitaire vers une sculpture qui semble marquée par un désir de destruction. Avec sa série de *Carbonne* débutée en 2005, Orozco propose des formes anthropomorphiques et d'autres qui portent des empreintes de mains⁵¹. L'empreinte de la main et du visage (fig. 3.6) revient aussi dans plusieurs dessins à l'acrylique sur papier. Mais c'est l'œuvre *Yielding Stone* qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de cette étude. La boule de pâte à modeler du poids du corps de l'artiste est un objet mobile qui parcourt la ville en récoltant des empreintes. Les marques de la ville s'inscrivent sur le double d'Orozco et, encore ici, c'est le parcours aléatoire de l'artiste dans la ville qui est archivé et que l'on peut ensuite recomposer. La boule de pâte à modeler est le recensement d'un parcours inconnu. Impossible de savoir précisément par quelles rues l'artiste est passé, quel itinéraire il a emprunté. Au spectateur de se faire son récit, de s'inventer une promenade. Ainsi, l'empreinte est le contact direct avec un sujet que l'on ne connaît pas, que l'on s'imagine. Le corps dédoublé d'Orozco touche au sol, produit cet acte et c'est la marche qui le permet. Les empreintes témoignent directement de ce déplacement et proposent une façon d'entrer en contact avec la ville, de composer un récit avec leurs dispositifs qui permettent au corps et à la ville de se confondre.

⁴⁹ Orozco, Gabriel. 2006. *Gabriel Orozco*. Mexico: Museo del Palacio de Bellas Artes. p. 194.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 119

⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

3.2.3 La photographie comme empreinte de la mémoire : Roland Barthes, Sylviane Agacinski et Georges Didi-Huberman

Dans cette étude, la photographie n'est pas analysée pour son esthétique, ni pour sa valeur artistique et très peu pour sa valeur documentaire, mais plutôt comme une occurrence de la ville, une captation de son mouvement. Son lien avec la mémoire et les différents temps auxquels, par essence, elle se confronte est ce qui nous intéresse. La photographie se présente comme une forme d'inscription du corps de l'artiste dans la ville en mouvement par la prise de vue qui fige un instant. Ainsi, nous la percevons comme le moyen de conserver ce qui est passé, de voir maintenant le résultat ou un fragment du déplacement de l'artiste. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes propose :

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le Tel (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuchè*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable.⁵²

Une présence, qui peut être multiple, d'un événement unique, le moment de la rencontre. La photographie est une empreinte du réel qui survient grâce à l'effet de la lumière sur le papier. Dans la photographie :

Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom de noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraitable.⁵³

⁵² Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile. Gallimard. Le Seuil. p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 120.

Pour Barthes, il y a une interférence entre ce qui a existé et ce qui existe maintenant, la photographie étant la présence de la chose dans le présent. En voyant la photographie de quelque chose qui existait au moment de la prise de vue, on en vient à penser que cela existe toujours, mais son immobilité sur le cliché nous fait admettre que ce n'est plus là⁵⁴. Il s'agit d'une confusion qui bascule entre l'image et son référent. La mélancolie de la photographie tient dans cette idée de la perte, dans la lucidité d'un non-retour. Pour Barthes, la photographie n'est pas nostalgique, mais a plutôt une fonction documentaire en lui prouvant que ce qu'il voit a vraiment existé : « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance) mais d'attester que cela que je vois, a bien été.⁵⁵ » Ainsi, la photographie a quelque chose à voir avec la résurrection. Celle d'un événement, quelque chose qui était là et qui survient des années plus tard. Barthes ne perçoit pas la photo comme une perte mais plutôt tel un fait, la preuve d'une existence, d'une présence à un endroit bien précis et à un moment bien précis⁵⁶. « Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois.⁵⁷ » Les effets de présence et d'absence dont parlait George Didi-Huberman à propos de l'empreinte peuvent donc aussi s'appliquer à l'empreinte photographique qui se situe au même point, dans un basculement, entre une perte et un contact. Ce contact avec ce qui a été, avec le geste artistique qu'est la marche peut exister en partie grâce à l'image. La photographie est une œuvre en tant que telle, mais qui témoigne d'une action, sans n'être que totalement documentaire.

Sylviane Agacinski prend l'exemple de la photographie pour expliquer comment la conservation des traces⁵⁸ favorise tant la mémoire que l'oubli. Un élément de souvenir

⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸ Sylviane Agacinski ne distingue pas clairement trace et empreinte. Elle utilise le terme trace photographique alors que nous utiliserons le terme empreinte photographique car, pour nous, elle perdure alors que la trace est éphémère.

devient une image, une empreinte matérielle d'une expérience vécue. Mais ainsi avec la conscience de cet outil, la mémoire se débarrasse de tout souci de conservation⁵⁹. On peut capter des moments, des mouvements qui semblaient évanescents, représenter ce qui est fugitif. L'œuvre unique dans l'espace de la ville, le moment du mouvement qui, si tôt créé, se perd, peut être reproduit et son statut change car la marche n'est pas performée, elle est un geste artistique. L'acte photographique permet de donner un sens à une expérience, de rendre concrète cette expérience de la ville que le marcheur a vécue, de la rendre accessible, faire de son geste artistique une œuvre palpable, conservée et « exposable ». La marche est le centre de l'œuvre, le geste artistique, mais son sens est donné par les empreintes qui subsistent, par la marque d'un passage. Le geste est donc plus important que son empreinte, mais celle-ci permet à l'œuvre d'exister.

Sylviane Agacinski propose que la photographie puisse être image indicielle, empreinte ou trace⁶⁰. Ce ne sont pas les choses, ou rarement les choses elles-mêmes, qui peuvent être conservées, mais leurs traces ou empreintes. Pour nous, la photographie est empreinte : c'est une image qui se propage dans le temps et dans l'espace grâce à la lumière qui en a laissé sa marque et qui dure. Regarder une photographie permet de créer un lien avec une époque passée et de se penser en contemporain de l'image. Les temps sont mélangés et confondus. Une image peut restituer le passé, mais jamais aussi bien que l'expérience vécue. Elle peut aider à la remémoration, mais c'est le souvenir qui est présent. L'empreinte est un vestige, c'est la survivance tangible de la chose qui permet à l'absence d'être là. La photographie a, à la fois, une valeur d'empreinte et d'image, ce qui lui confère une aura particulière :

Avec la trace de la lumière, un événement passé laisse un aspect visible de lui-même – comme ces étoiles que nous pouvons voir encore alors qu'elles n'existent plus. L'image de la chose se propage dans le temps et dans l'espace grâce au voyage de la lumière (le photographique est un mode de propagation de la lumière). Le phénomène passager qui continue de nous apparaître alors qu'il a

⁵⁹ Agacinski, Sylviane. *op. cit.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

disparu acquiert ainsi, par sa trace disponible, une nouvelle forme de « présence » qui n'a rien à voir avec celle d'une image peinte ou dessinée.⁶¹

Le dessin est la marque d'un geste, d'une figure imaginée par quelqu'un; la photographie est celle de la réalité captée à un moment et à un endroit bien précis, pas aléatoire, mais choisi. Avec la vidéo, ce sont les passages eux-mêmes qui restent, qui sont reproduits, qui peuvent être montrés et vus à répétition. Ce mouvement éphémère des pas dans la ville peut devenir une répétition, une trace éphémère dans la ville devient une empreinte permanente sur pellicule. La photographie et la vidéo peuvent aussi être un moyen d'observer le mouvement, fixer des images pour mieux les voir. Arrêter un mouvement ou le filmer pour le décortiquer comme Agacinski l'écrit : « La possibilité d'observer le mouvement à partir d'images en mouvement, de le ralentir ou de l'accélérer, offre des moyens inédits de figurer le temps et produit de nouveaux modèles de pensée.⁶² » Fixer les images en mouvement, comme le faisaient les artistes de la Renaissance pour le décortiquer afin de mieux le représenter, filmer le mouvement afin de mettre en images un parcours dans la ville, voir comment le corps s'y inscrit, voir les traces du passage sur des empreintes photographiques. L'empreinte permet au geste « cinéplastique » dont parlait Davila d'être figé, de perdurer.

Sylviane Agacinski soulève que la : « photographie [...] se divise – pour le photographe – en moments distincts : le temps du cliché, le temps de développement, et celui du regard porté sur l'image. Chacun de ces moments a sa durée et, dans une certaine mesure, chaque geste a son autonomie – mais on ne peut comprendre l'effet de l'image sans considérer cette temporalité spécifique de la photographie, c'est-à-dire cet écart temporel avec elle-même.⁶³ » La photographie joue sur plusieurs temps, et différents anachronismes s'opèrent, l'un à la suite de l'autre, le temps de la prise de vue et celui de l'attente, attente du résultat car il demeure incertain. Puis, lorsque l'image est développée, ou du moins sous nos yeux, c'est un moment de rétrospection, nous voyons ce que cela a été⁶⁴. Le sujet de la photographie est

⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

⁶² *Ibid.*, p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 100-101.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

présent dans un temps autre, dans un entre-deux, il n'est déjà plus visible et, avant que la photo ne soit développée ou imprimée, il ne l'est pas encore. Puis, lorsque nous observons une image, nous nous projetons dans un temps révolu, à la fois dans celui du souvenir et de l'oubli. La photographie nous fournit une image qui fait office de souvenir, mais qui est peut-être loin de la réalité. L'image s'impose, est plus forte que notre mémoire, Agacinski ajoute : « En comptant sur une vision rétrospective, en confiant ma mémoire à la trace matérielle, je peux m'épargner l'effort d'une remémoration subjective, voire d'un regard attentif au présent.⁶⁵ » L'empreinte photographique documente le geste cinéplastique de la marche, avec une certaine objectivité cela devient une preuve d'un passage dans la ville. Les artistes de notre corpus utilisent la photographie comme un document qui enregistre leurs marches, mais ces dernières sont aussi les œuvres comme telles, c'est ce qui est présenté. Les photographies sont l'empreinte de leurs déambulations. Elles permettent à la trace éphémère de devenir permanente. Au-delà du motif documentaire, celles-ci (et quelques fois les vidéos) captent l'essence même de leur pratique.

Avec *Yielding Stone*, Gabiel Orozco montre le pouvoir de la photographie. Il n'a nullement voulu faire de cette œuvre une performance, mais seulement des images. Pour lui, les photographies, les documents, ne sont pas des archives, l'expérience doit être vraie et la photo n'en est pas qu'une reproduction. Quand il produit une action, il est seul : « *The photo is a witness of this intimacy*⁶⁶ » La photo n'a pas le même statut dans ses œuvres que dans celles des artistes conceptuels. Son but est plutôt de faire quelque chose de présent, qui ne peut être vu que par la photographie. Il dit :

I always say that the work doesn't end in the museum but keeps going. The problem with the document as a kind of evidence is that it is an end. It is somebody else's leftovers, which creates a kind of intellectual passivity. When you have an object like the Yielding Stone it's still "breeding" and "living" that substance. It is something like an animal

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Orozco, Gabriel. 2006. *op.cit.*, p. 57.

*with an organic presence. My photography, of course, is a document, but it isn't meant to end there, the event is still happening.*⁶⁷

La photographie n'étant pas une fin en soi, il ne peut nier la présence et l'importance du document, mais il ne s'agit pas à la base d'archiver une action passée pour en garder les marques. C'est plutôt la photographie qui est le médium principal. La marche est le processus, le geste artistique, une part du geste artistique qui est complété par la photographie.

Boyer utilise la photographie comme un moyen de capter ce qu'il, ce qui se, produit dans l'espace urbain, pour en saisir des empreintes quand son art est dispersé dans la ville ou pour capturer des fragments de cet espace commun. Sa vision de la photographie pourrait se définir par cette citation :

Où ai-je pris cette idée que la photographie était une pie voleuse? Elle collectionne au hasard et ramasse tout ce qui brille. Elle chipe, vole, se sauve et s'envole avec son larcin : un fil d'argent, un papier d'emballage brillant, un bijou en toc, une pièce dorée et quelques réflexions lumineuses sur son plumage, sa pellicule. La photographie vole et emmagasine dans sa boîte à secrets, dans sa cabane à oiseaux. Prise au vol la photographie, l'instant volé unique. La photographie est une pie voleuse.⁶⁸

La photographie est pour Boyer une collectionneuse de fragments, fragments de la ville qui sont assemblés, qui sont glanés au hasard. Plus qu'une reproduction ou que le support de ces œuvres, cette occurrence de la ville capte les bribes de ce qui les constituera, elle collecte les images pour reformer une vision de la ville aléatoire, imaginée, subjective et poétique que les spectateurs peuvent recomposer.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ Bertrand, Monique et France Choinière. 1998. *Une déprise de la photographie. Carte grise à Gilbert Boyer*. Montréal: Dazibao. p. 4.

3.3 La collecte

Les fragments photographiques, les déchets, les objets de la rue que les artistes amassent durant leurs marches constituent la troisième forme d'inscription du corps de l'artiste dans la ville. La collecte aléatoire permet aussi le contact entre l'artiste et ce qui constitue l'espace urbain. L'artiste capte ces fragments (des objets ou des photographies) qu'il transposera dans un espace d'exposition, il y aura déplacement de ce qui compose la ville vers le musée pour être exposé. Les déplacements effectués par la collecte renforcent le rapport entre l'espace et le temps : le déplacement de ce qui se trouve dans l'espace pour ainsi créer un décalage entre l'objet et le lieu dans lequel il vit désormais. La collecte enclenche différentes expériences : un objet que l'on observe qui est en dehors de son contexte d'origine, un anachronisme qui survient dans l'exposition de l'œuvre, différents temps entre la captation et l'exposition, différents lieux entre la ville et le musée, des déplacements multiples.

3.3.1 Les temps qui créent des anachronismes chez Sylviane Agacinski

Sylviane Agacinski⁶⁹ aborde le temps pour le ralentir, elle se livre à des comparaisons de ses usages selon l'histoire et les lieux, sachant très bien que ces derniers ne peuvent être indissociables. Avec une approche philosophique, elle se consacre à notre époque en faisant des liens avec l'histoire. Comme nous le savons déjà, pour Agacinski, l'époque moderne serait définie comme un passage où rien n'est fixe, où tout bouge et s'en va, où tout renonce à l'éternité. Cela fait qu'il est plus complexe d'arriver à un but, mais que le chemin est désormais sans retour. L'auteure tente de cerner les notions d'histoire, d'époque et d'image. Les gens seraient des passagers dans cette époque où le mouvement domine, où l'arrêt, la lenteur sont exception. L'auteure se promène entre le fugitif, les actions, nos vies et ce qui reste; et entre les idées (Platon), ce que l'on exécute pour laisser des traces, notre marque.

⁶⁹ Agacinski, Sylviane. 2000. *op. cit.*

Avec la notion temps, elle considère le mouvement qui lui est vital, intrinsèque : sans mouvement il ne peut y avoir de temps (Aristote)⁷⁰. Pour saisir la notion de collecte, il nous est impératif de définir comment Agacinski aborde la notion de temps pour ainsi comprendre de quoi naissent ces anachronismes, ces déplacements causés justement par la collecte.

Agacinski confronte les visions du temps d'Aristote et de Kant. Survolons brièvement leurs pensées pour comprendre ce que Agacinski en retire. Il est impossible pour Kant de concevoir des objets hors d'une situation spatiale et temporelle. Les objets s'organisent de cette façon, il considère ces formes du point de vue de la réception du sujet plutôt que de l'objet même. La représentation de l'espace nous est donnée *a priori*, servant de base aux expériences⁷¹. L'espace est là et nous ne pouvons pas nous dire qu'il n'y est pas, mais nous pouvons nous dire qu'il n'y a pas d'objets dans l'espace. Même chose pour le temps : il est là, nous ne pouvons l'exclure des phénomènes, mais pouvons le penser en faisant abstraction des phénomènes. « Elle (la philosophie critique kantienne) constitue un élément essentiel dans l'exposition métaphysique des concepts d'espace et de temps, c'est-à-dire dans la définition de ces deux représentations comme forme *a priori* de la sensibilité. La philosophie critique kantienne renvoie ainsi le temps à l'intériorité pure, il est "forme du sens interne", comme si cette forme pouvait exister de façon autonome, sans épreuve du mouvement.⁷² » Selon Kant, les concepts d'espace et de temps sont acquis et non innés et les phénomènes ont lieu dans l'expérience : « Le temps en tant que forme n'est donc accessible à la conscience que si cette forme est appliquée; elle se dévoile à travers son application.⁷³ » Le temps est une forme hypothétique s'il n'est pas appliqué. Selon l'auteure, la valeur méthodologique de la vision kantienne n'est pas tout à fait valable puisqu'elle se situe dans un rapport dualiste : la temporalité de la pensée, la temporalité des choses du monde :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁷¹ *Ibid.*, p. 45

⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁷³ *Id.*

Tout se passe ici comme si les « phénomènes » venaient nécessairement se ranger dans l'ordre subjectif et formel de la succession tandis que cet ordre est pensé lui-même *a priori*, indépendamment de toute saisie d'un mouvement. En s'appliquant à établir une autonomie absolue, une pureté des formes par rapport à la matérialité du contenu, la critique kantienne réduit le temps à une idéalité transcendante – forme abstraite et pure de la succession ou de la simultanéité.⁷⁴

La vision du temps de Kant sépare la temporalité et l'histoire en prétendant à une objectivité, qui appliquée, ne tend toutefois que vers une subjectivité⁷⁵, sa vision serait donc parfaite en théorie, mais en pratique, elle ne peut tenir la route.

Bien qu'il le précède, Aristote possède, selon Agacinski, une vision plus moderne du temps que celle de Kant. Plus moderne dans le sens où celle-ci s'appliquerait mieux à notre époque. Aristote décrit l'expérience du temps comme ne pouvant se dissocier du mouvement⁷⁶. Il y a « relation réciproque entre ces deux éléments qui sont la mesure l'un de l'autre⁷⁷ ». Les événements sont placés dans un rapport selon l'avant et l'après. Le temps n'est pas continu (comme le serait le mouvement d'une sphère), c'est une succession de mouvements qui le rythme pour mesurer des durées qui sont les intervalles entre les mouvements. « L'ordre de la succession et de la durée ne peut être donné hors de l'expérience parce qu'il faut bien que des mouvements viennent scander les répétitions ou les ruptures grâce auxquelles un observateur mesure des durées ou définit l'avant et l'après.⁷⁸ » Des unités de mouvements se répètent régulièrement (les jours, les heures, les saisons), c'est la répétition qui peut créer un *à venir*⁷⁹. Les rythmes (le pouls, la marche, les pas) permettent de donner une unité de temps, des mouvements réguliers qui servent à la construire. Les événements rythment les temps qui passent : les battements de cœur, le jour et la nuit en alternance, l'appétit qui revient. Également, pour Aristote, l'histoire et la chronologie sont des constructions, elles ne peuvent

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

exister qu'à travers les récits des gens : « La chronologie en tant qu'histoire, est aussi, pour une large part, construite. C'est encore à Aristote que l'on doit la théorisation de l'histoire au sens large comme composition poétique. Une histoire n'existe qu'à travers le récit ou la représentation qu'en donne le poète qui, à la différence du simple chroniqueur, compose les faits pour construire un ensemble ou un système avec un commencement, un milieu et une fin.⁸⁰ » Le récit est donc la recomposition des mouvements dans le temps. « On ne peut donc parler du temps, comme s'il était homogène, unifiable par une seule mesure et une seule histoire. Il existe différents régimes de temporalité (qui répondent aux tempos d'événements divers), comme il y a différents régimes d'historicité.⁸¹ » Agacinski propose de se baser sur la vision du temps d'Aristote pour cerner les différents temps qui entrent en jeu dans la composition même du monde, dans nos perceptions des événements, de la réalité. La cohabitation de différentes temporalités, d'événements qui se répondent mutuellement, qui ne sont pas qu'une succession sans retour ni échange, rythme l'Histoire, les histoires. Une expérience anachronique du temps, comme le permet la vision d'Aristote, est composée d'échanges et de rythmes. Cette perception nous aide à mieux comprendre la réalité des marcheurs et la création de leurs récits.

Comme nous l'avons vu, le terme « passeur de temps » a été inspiré à Sylviane Agacinski par Walter Benjamin. Le passeur s'abandonne au temps sans essayer de le modifier, de le restreindre. Observateur, il se laisse toucher par les traces du passé dans la ville, un passé qui lui est étranger et dont il ne reçoit que des fragments. Il est passif, mais il crée le temps par son passage. Le flâneur vit des expériences qui ne sont offertes que pour elles-mêmes⁸². Par ses mouvements dans l'espace, il en crée dans le temps, il y a anachronisme, on ne sait plus ce qui est présent, ce qui est passé, le présent est encore présent et déjà passé. En lui, les traces se croisent, son expérience de la ville est imagée. L'anachronisme est donc au centre des pratiques de la mobilité des marcheurs contemporains. La collecte est la forme d'inscription qui rend les anachronismes encore plus cernables par tous les déplacements qui

⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸² *Ibid.*, p. 57.

s'effectuent. Les objets ou images amassés, puis déplacés par les artistes rendent concrets les sauts dans le temps et leurs cohabitations auxquels cette pratique fait face.

Thierry Davila propose sa vision des anachronismes dans ces pratiques mobiles :

C'est aussi et simultanément ouvrir le déplacement à une transmission directe et différée. Directe lorsque le spectateur assiste *in vivo* à l'action et constate que quelque chose de singulier se passe, se déroule, dont il est le témoin muet et surpris, atteint probablement par une attraction dans la ville. Différée lorsque l'espace d'exposition propose au public de rencontrer le déplacement mis en forme, le geste cinéplastique, et de faire, lui-même, l'expérience de cette apparition.⁸³

Des déplacements multiples sont engendrés par la marche dans la ville et composent les anachronismes. Il y a toujours un déplacement qui provoque une relation au temps qui nous échappe. La marche dans la ville est confrontée aux diverses temporalités. Le déplacement de l'artiste dans la ville et de ce qu'il amasse vers un espace d'exposition amplifie la difficile emprise sur le temps.

3.3.2 La collecte dans la ville : *The Collector* et *La petite mort*

L'œuvre *The Collector* de Francis Alÿs amasse tout au long de la marche des déchets de la ville, des morceaux de fer, des clous, des capsules de bouteilles, des fragments de métal jusqu'à couvrir ce petit chien mobile d'une peau de déchets. La collecte de l'animal lui donne une identité quasi humaine car il fait le travail qu'un ferrailleur pourrait exécuter⁸⁴. Cela n'est pas loin du chiffonnier auquel Benjamin comparait le flâneur. Cuauhtémoc Medina perçoit ce dispositif comme une alternative à la sculpture publique, c'est-à-dire, un objet qui se trouve

⁸³ Davila, Thierry, 2000. *op. cit.*, p. 179-180.

⁸⁴ Medina, Cuauhtémoc. 2001. « Action/Fiction » in *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso, p. 13.

dans la ville : « Au delà de ces deux rôles (de parasite et de chiffonnier), *The Collector* formulait une poétique de “l’interstice” social. Il proposait une pratique symbolique pouvant remplacer le concept iconographique et formaliste de la sculpture par une interaction avec le champ urbain destinée à tisser des narrations autour de formes alternatives, souterraines, embryonnaires ou dissidentes du flux social.⁸⁵ » L’auteur y voit donc une proposition à transformer l’œuvre d’art dite publique en une œuvre mobile qui entre en contact plus directement avec l’espace de la ville, la mobilité permettant plus facilement d’intervenir dans un tel espace. En privilégiant le furtif et l’éphémère, la pratique d’Alÿs serait plus efficace qu’un monument immobile. C’est avec *The Collector* d’ailleurs que l’artiste a réellement intégré la marche à sa pratique artistique, où elle est devenue le geste, une pratique artistique en elle-même. Cette forme de contact avec la ville a tout à voir avec, comme nous l’avons vue, la figure du flâneur et avec le temps : « La collection ainsi réunie récapitule la promenade du piéton, dont elle représente la mémoire, les archives accumulées. *The Collector* serait comme l’outil du flâneur benjaminien, son *vade-mecum* ou plus exactement son carnet de notes ou son carnet de croquis. Il condense simultanément la mobilité et la temporalité des dérives urbaines, il les incarne.⁸⁶ » Ainsi, selon Thierry Davila, le marcheur qu’est Alÿs ne peut pas nier encore une fois la ressemblance de sa pratique avec celle du flâneur. Le temps qui passe et que l’on peut recomposer par la suite avec l’aide de l’inventaire de la ville amassé par le dispositif nous laisse encore devant des anachronismes qui rythment la mémoire. Si nous pouvons reconstruire la promenade, nous le ferons dans un ordre aléatoire et changeant qui permettra au récit d’être différent à chaque fois. Cette collecte d’objet rend concrète la dimension temporelle de la marche. Les déplacements sont une question d’espace et de temps, et l’œuvre *The Collector* permet d’en saisir le sens. Alÿs ne ramasse pas tout ce qu’il croise, mais seulement quelques fragments aléatoirement.

La collecte peut également être photographique. Avec *La petite mort*, Gilbert Boyer monte une fresque urbaine construite de fragments captés lors de déambulations dans la ville. Il fige des images en mouvement et crée des clichés qui constituent un survol flou, mais

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ Davila, Thierry. 2001. « Fables/Insertions ». in *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso. p. 53.

compréhensible du quartier. Des images sont tirées d'une vidéo réalisée, au hasard, dans les rues de la ville : des immeubles, des affiches, des ruelles prises en gros plan ou en plan d'ensemble qu'il a accrochées au mur de la galerie. Ces images se présentent comme un immense casse-tête représentant les promenades spontanées et imprévues faites par l'artiste, pour en constituer une trame urbaine composée d'impressions et de morceaux disparates d'un paysage. Boyer a inscrit son parcours de façon aléatoire, sans suivre un tracé linéaire, pour produire une fresque en mouvance. Durant l'exposition, les gens pouvaient acheter une image, qui était ensuite remplacée par une autre sur la toile qu'il avait tissée de façon à faire évoluer l'œuvre et à la rendre participative. Cette forme de collecte permet de créer une vision particulière de la ville recomposable à l'infini.

Par ces trois formes d'inscription Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer réussissent à s'inscrire dans l'espace, qui semble insaisissable, de la ville. Grâce à la figure du flâneur qu'ils ont réinventée pour devenir celle du marcheur, une nouvelle expérience de l'espace leur est possible. Celle-ci engendre un rapport au temps qui est aussi nouveau car nous sommes dans une époque qualifiée de surmoderne. Ces transformations permettent aux artistes de s'inscrire dans la ville par une mobilité qui, parce qu'ils pratiquent la marche comme une activité artistique, rend possible un rapport à celle-ci qui se définit par une relation de déplacements, d'échanges. Ces trois formes d'inscription sont complémentaires : les passages des artistes dans les non-lieux laissent une trace, même invisible, qui dessine un parcours; l'empreinte fixe la trace, permet à l'éphémère de durer dans une image; la collecte déplace les fragments capturés en images et en objet de la ville à l'espace d'exposition. Et individuellement, ces trois formes permettent aux artistes de s'inscrire concrètement dans l'espace hétérogène de la ville en transformant les non-lieux en lieux anthropologiques.

CONCLUSION

Par cette étude, nous avons démontré que, dans le contexte actuel d'une mobilité croissante, Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer développent un nouveau rapport à la ville marqué par un déplacement de la figure moderne du flâneur vers ce que nous appelons la figure contemporaine du marcheur. Pour ce faire, nous avons établi que l'époque surmoderne est caractérisée par le passager, l'éphémère et le mouvement, mais qu'en abordant la ville dans un nouveau rapport à l'espace et au temps il est possible pour les artistes de s'y inscrire. Nous avons dégagé trois formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville : la trace, l'empreinte et la collecte qui permettent aux récits d'être activés et aux œuvres d'être construites.

Dans le premier chapitre nous nous sommes attardé à l'analyse du passage de la flânerie à la marche. Après avoir constaté que la figure moderne du flâneur ne peut plus être utilisée pour définir le rapport de l'artiste à la ville, nous avons proposé, en nous appuyant sur les réflexions de Régine Robin et de Thierry Davila, un nouveau type de déambulateur : le marcheur contemporain. L'analyse du flâneur moderne de Walter Benjamin nous a permis de jeter les bases de la définition de cette figure, afin de la réexaminer dans une perspective contemporaine. Ainsi, nous avons constaté que l'attitude d'observateur de la ville caractérisant le flâneur est toujours présente chez les artistes actuels, tout comme le désir de se fondre à la foule et d'intégrer le quotidien. Par contre, Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer tentent de créer un rapport nouveau à la ville, de capter l'éphémère que redoutait Baudelaire. Ils sont des observateurs qui prennent part au mouvement de la ville, qui en deviennent même des acteurs. Ainsi, ne pouvant plus les décrire comme des flâneurs, constat que Régine Robin a fait, nous nous sommes tournés vers Thierry Davila qui déjà les nommait « piétons planétaires ». Grâce aux observations de ces deux auteurs, nous avons pu définir plus particulièrement ces artistes et les qualifier avant tout de marcheurs. Régine Robin a soulevé une remarque fondamentale à notre étude en affirmant que la réponse à l'impossibilité de la dérive à l'époque actuelle se trouve chez les artistes qui, par leurs

démarches et leurs créations, cherchent à s'inscrire dans le mouvement de la ville, à déambuler et à déjouer les contraintes rencontrées par les flâneurs contemporains. Puis, il nous a semblé pertinent d'aborder la marche dans une optique plus large afin de nous permettre de constater son importance dans l'art depuis le début du XX^e siècle, et d'analyser comment elle est utilisée dans les pratiques des artistes de notre corpus. De cette manière, nous avons défini qu'elle est une pratique du quotidien détournée de ces visées principales afin de devenir le geste même de l'œuvre. L'atelier étant la ville, la marche est l'outil. Michel de Certeau, en pensant la marche dans la perspective de déjouer le quotidien porte à la voir de façon sensible. Ainsi, en abordant la marche comme un acte phénoménologique nous avons pu envisager comment se déploie la création de récits, d'œuvres.

Au deuxième chapitre, nous avons survolé les pratiques des artistes sous l'angle, cette fois, de la place de la ville dans leur travail. Nous avons perçu comment elle prenait place, différemment, chez Alÿs, Orozco et Boyer en devenant le matériau et l'atelier qui donnent forme à l'œuvre. En articulant les notions d'espace, de lieu et de non-lieu dans la possibilité d'un nouveau rapport à la ville, nous avons constaté que les artistes peuvent déjouer la condition de la ville contemporaine et s'y inscrire par les déplacements qu'ils effectuent. D'abord, en définissant l'époque surmoderne dans une perspective anthropologique, telle que soutenu par Augé, nous avons constaté que l'excès caractérise notre époque; celui du temps, de l'espace et de l'égo, ce qui a pour effet de multiplier les non-lieux. Alors que de Certeau qualifiait les lieux de relationnels dans un rapport de coexistence où chacun a sa place, le lieu pour Augé est anthropologique, donc à la fois identitaire, relationnel et historique, il porte une mémoire. Les non-lieux sont pour Augé en opposition avec les lieux : ni relationnels, ni identitaires, ni historiques, ce sont des espaces qui ne sont pas anthropologiques, ce sont des endroits où l'on ne fait que passer. Par contre, nous avons constaté que, dans notre étude, les non-lieux sont pratiqués par le passage des artistes qui, eux, peuvent justement par le geste artistique qu'est devenue la marche, les déjouer et s'y inscrire. Ainsi, ils se transforment en lieux anthropologiques, ils sont identitaires (la présence de l'artiste), relationnels (entre la ville et l'artiste, entre l'artiste et les gens), historiques (la mémoire des promenades) et narratifs (la création de récit). Michel de Certeau perçoit les non-lieux comme étant ces absences de lieux : lorsque l'on passe dans un lieu en l'activant, on crée du non-lieu qui fabrique cette seconde géographie à la ville. Ainsi, le non-lieu qui est activé par les artistes

peut potentiellement devenir lieu et peut leur permettre de s'inscrire dans un espace qu'ils croyaient fuyant, furtif et insaisissable, en plus d'apposer une géographie poétique à la ville. En envisageant la ville dans un nouveau rapport à l'espace, nous avons démontré que les artistes pratiquent cet espace hétérogène et créent des récits, des histoires, des fragments d'histoire. Ce sont les récits qui forment des liens entre les divers éléments, mais c'est au spectateur de les recréer, de reconstruire ses propres histoires.

En redéfinissant le rapport à l'espace nous avons dû impérativement repenser celui au temps. Nous avons vu au troisième chapitre que la trace, l'empreinte et la collecte sont des moyens permettant aux artistes de s'inscrire dans la ville. La trace est à la fois celle laissée au sol par l'artiste et celle de l'histoire de la ville qui émerge. Elle permet au trajet de l'artiste de devenir visible quelque temps, de marquer son passage. Elle permet de faire surgir les récits enfouis de la ville, trace de la mémoire. Elle est passagère dans une époque où rien ne dure. L'empreinte peut permettre à la trace de rester, de durer, en la figeant dans le temps. L'empreinte est photographique, non pas seulement documentaire, elle devient souvent l'œuvre elle-même. Elle témoigne du passage de l'artiste et elle perdure. L'empreinte est aussi celle laissée par la ville sur des objets où le parcours déconstruit est figé. La collecte est à la fois celle d'objets, de déchets, de parcours, de photographies. C'est ce que les artistes amassent au fil de leurs déambulations, de façon aléatoire et spontanée et ce qui perdurera, ce qui se déplacera de la ville à l'espace d'exposition. La collecte appelle à l'expérience anachronique du temps par le mouvement qu'elle suscite. Les temps se mêlent, les déplacements la rythment. En analysant les œuvres, nous avons constaté que nous pouvons penser ces trois formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville comme plusieurs étapes de l'œuvre : la trace qui dessine le passage, l'empreinte qui le fige, et la collecte qui déplace les marques de la ville vers un espace où elles seront exposées. Ces trois formes sont indissociables les unes des autres, et bien que nous ayons pris des exemples différents pour illustrer chacune d'elles, elles se retrouvent dans toutes les œuvres de Francis Alÿs, Gabriel Orozco et Gilbert Boyer à différents niveaux. C'est en les percevant selon les pensées des auteurs tels que Thierry Davila, Sylviane Agacinski et Georges Didi-Huberman que nous avons pu concevoir une expérience anachronique du temps.

En articulant ces notions les unes par rapport aux autres nous avons réfléchi sur la possibilité de déjouer la condition de la ville contemporaine caractérisée par le mouvement et l'éphémère. Nous sommes arrivé à la conclusion que l'inscription du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité est possible si l'on reconsidère la figure mythique de l'artiste dans la ville en la redéfinissant selon de nouveaux rapports à l'espace et au temps qui sont propres à l'époque actuelle. Ainsi, les artistes étudiés dans ce mémoire tendent vers une relation particulière à l'espace de la ville, laquelle active les récits, crée des déplacements et engendre une poétique des non-lieux propre à la mobilité.

Avec ce mémoire nous avons pu constater que la multiplication des pratiques artistiques dans la ville nous pousse à questionner l'hétérogénéité de cet espace, dont parlait Foucault, car les fonctions des lieux anthropologiques et des non-lieux peuvent se transformer. Les espaces de la vie quotidienne investies par les artistes brouillent les frontières entre art et non-art : quand un non-lieu peut devenir lieu, comment peut-on départager l'espace de la vie quotidienne de celui de l'art ? Notre étude est complémentaire à celles évoquant les relations dans la ville, les rencontres entre l'artiste et le public, le *street art* et les œuvres d'art publiques. Par contre, la trace, l'empreinte et la collecte sur lesquelles se fonde notre analyse activent, par le passage des artistes, les récits enfouis dans la ville. La marche permet ainsi la création d'un rapport particulier à la ville plus physique et intime que les autres formes de pratique qui sont davantage rassembleuses et conçues pour être partagées. Ainsi pouvons-nous penser la marche comme un geste artistique dans la perspective de l'intime. La mise en scène du corps de l'artiste dans la ville engage une réflexion sur les enjeux de cette présence. L'analyse que nous avons proposée ici permet de réfléchir sur la relation de l'art à l'espace et au temps plutôt que sur les lieux de l'art et le rapport à l'autre. La mobilité, et toutes les formes de déplacements qu'elle engendre, pourrait-elle être ainsi un moyen de transcender la relation dichotomique entre la vie quotidienne et la pratique artistique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Adorno, Theodore. 1999. *Sur Walter Benjamin*. Paris : Allia, 173 p.

Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Seuil, 207 p.

Ardenne, Paul. 1997. *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du regard, 431 p.

———. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.

Augoyard, Jean-François. 1979. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Seuil, 190 p.

Babin, Sylvette (dir.). 2005. *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse, 236 p.

Bachelard, Gaston. 2005. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 214 p.

Balzac, Honoré de. 1930. *Traité de la vie élégante : suivi de la Théorie de la démarche*. Paris : A. Michalon, 131 p.

Baqué, Dominique. 2006. *Identifications d'une ville*. Paris : Éditions du regard, 196 p.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile. Gallimard. Le Seuil, 192 p.

Beaune, Jean-Claude (dir. publ.). 1999. *Le déchet, le rebut, le rien. Actes de colloque*. Seyssel : Champ Vallo, 244 p.

Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 283 p.

———. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, p. 269-316.

- . 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 482 p.
- . 1989. *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1935). Paris : Paris Cerf, 972 p.
- Boillot, Hervé (dir.). 2007. *Petit dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse, 989 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 123 p.
- . 1999. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Éditions Denoël, 187 p.
- Calvet, Jean-Louis. 1994. *Les voix de la ville. Introduction à une sociolinguistique urbaine*. Paris : Payot, 308 p.
- Careri, Francesco. 2002. *Walkspace. El andar como practica estetica. Walking as an esthetic practice*. Barcelone : Gustavo Gili, 200 p.
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 349 p.
- Clavaron, Yves et Bernard Dieterle (dir. publ.). 2003. *La mémoire des villes. The Memory of Cities*. Paris : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 432 p.
- Criqui, Jean-Pierre. 2002. « Like a Rolling Stone : Gabriel Orozco », *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*. Paris : Desclée de Brouwer, 208 p.
- Danto, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal*. Paris : Seuil, 327 p.
- . 1988. « Le monde de l'art » (1964). Danielle Lories (ed.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck, p. 183-198.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard, 191 p.
- Désy, Caroline, Fauvelle, Véronique, Fridman, Vivianna et Pascale Maltais (dir. publ.). 2007. *Une œuvre indisciplinaire. Mémoire, texte et identité chez Régine Robin*. Québec : Presses de l'Université Laval, 277 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact*. Paris : Éditions de minuit, 379 p.
- Fisher, Philip. 1991. « Art and the Future's Past », *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*. New York : Oxford University Press, p. 3-22.
- Foucault, Michel. 1994. « Des espaces autres », in *Dits et écrits : 1954-1988*. Paris : Gallimard, p. 752-762.
- . 2008. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 288 p.
- Genette, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 299 p.

- Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir. publ.). 2005. *Écrire la ville*. Montréal : Université du Québec, Publications de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 285 p.
- Gottlob Schelle, Karl. 1996. *L'art de se promener*. Paris : Rivages, 171 p.
- Housset, Emmanuel. 2000. *Husserl et l'énigme du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 263 p.
- Husserl, Edmund. 1993. *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*. Trad. de l'allemand par Alexandre Lowitt. Paris : Presses universitaires de France, 136 p.
- . 2001. *Médiations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 256 p.
- Judy, Henri-Pierre. 1997. *Courir la ville*. Paris : Éditions de la Villette, 62 p.
- Kracauer, Siegfried. Traduction : Jean-François Boutout. 1995. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- Lapierre, Eric (dir. publ.). 2002. *Identification d'une ville : architecture de Paris*. Paris : Picard, 286 p.
- Mauss, Marcel. 1950. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 482 p.
- Menegaldo, Gilles et Hélène (dir. publ.). 2007. *Les imaginaires de la ville. Entre littératures et arts*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 540 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Éloge de la philosophie et autres essais*. Paris : Gallimard, 308 p.
- . 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 92 p.
- . 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Michaud, Philippe-Alain. 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula, 298 p.
- Morawski, Stefan. 1994. « The Hopeless Game of Flânerie ». in Keith Tester (éd.). *The Flâneur*. Londres : Routledge.
- Poinsot, Jean-Marc. 1999. *Quand l'œuvre a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*. Paris : Institut d'Art contemporain, 340 p.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 80 p.
- . 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172 p.
- Robin, Régine. 2001. *Berlin chantiers : essais sur les passés fragiles*. Paris : Stock, 445 p.

———. 2009. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Montréal : Stock, 397 p.

Rossi, Aldo. 2001. *L'architecture de la ville*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Gollion : Infolio, 251 p.

St-Gelais, Thérèse (sous la dir. de). 2008. *L'indécidable-Écarts et déplacements dans l'art actuel*. Montréal : Esse, 278 p.

Sansot, Pierre. 1973. *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck, 422 p.

Sassen, Saskia. 1996. *La ville globale : New York, Londres, Tokyo*. Paris : Descartes et cie., 530 p.

Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris : B.Grasset, 389 p.

Simay, Philippe. 2005. *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris : Éditions de l'Éclat, 206 p.

Solnit, Rebecca. 2004. *L'art de marcher*. Montréal : Leméac, 394 p.

Starobinski, Jean. 1984. « Fenêtres » [de Rousseau à Baudelaire]. dans *L'Idée de la ville*. ouvrage collectif. Paris : Champ Vallon. coll. « Milieux », p. 181

Vachon, Marc. 2003. *L'arpenteur de la ville : l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*. Montréal : Tryptique, 289 p.

Wittgenstein, Ludwig. 1971. « Leçons sur l'esthétique », in *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse* suivi de *Conférences sur l'éthique*. Trad. J. Fauve. Paris : Gallimard, p. 15-86.

Zarader, Jean-Pierre (dir.). 2007. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Ellipses, 623 p.

Catalogues d'expositions

Aarons, Anita. 1983. *The Quebec Connection: New Art*. Toronto : The Art Gallery at Harbourfront, 32 p.

Alÿs, Francis. 2006. *Dormir, rêver et autres nuits*. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain; Lyon : Fage Éditions, 191 p.

———. 2008. *Francis Alÿs*. Munich : Sammlung Goetz, 159 p.

———. 2004. *Francis Alÿs : Walking distance from the studio*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

Alÿs, Francis et Philippe Grand. 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 112 p.

Alÿs, Francis et Michèle Thériault. 2000. *Francis Alÿs the last clown*. Galerie de l'UQAM, Plug-In Gallery. Montréal : Galerie UQAM, 85 p.

Ardenne, Paul. 2001. « Gilbert Boyer au Musée Zadkine : des bouts de ficelles, un art en situation » *Gilbert Boyer. La ficelle de Zadkine*. Paris : Éditions des Musées de la Ville de Paris, 35 p.

Bertrand, Monique et France Choinière. 1998. *Une déprise de la photographie. Carte grise à Gilbert Boyer*. Montréal : Dazibao, 11 p.

Biesenbach, Klaus Peter. 2002. *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values : a thematic exhibition of international artists based in Mexico City*. Long Island City, New York : P.S.1 Contemporary Art Center, KW-Institute for Contemporary Art, 311 p.

Bonami, Francesco. 1998. *Gabriel Orozco. Clinton is Innocent*. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 176 p.

Bossé, Laurence. 2004. *Ici : Didier Fiuza Faustino, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Oliver Payne & Nick Relph, Tino Sehgal, Francis Alÿs : le Club des cordeliers: performance, Tomislav Gotovac, Maja Bajkevic*. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Göttingen : Steidl, non-paginé.

Brett, Guy. 1998. *Gabriel Orozco. Empty Club*. Londres : Artangel, 106 p.

Collectif. 2001. *La biennale di Venezia. Vol.1*. Venise : Éditions de La Biennale de Venise, 415 p.

———. 2001. *La biennale di Venezia. Vol.2*. Venise : Éditions de La Biennale de Venise, 295 p.

———. 2000. *Moi et ma circonstance. Me and my Circumstance. Yo y mi circunstancia*. Montréal : Musée des Beaux-arts, 142 p.

———. 2004. *Over Here: International Perspectives on Art Culture*. New York: New Museum of Contemporary Art; Canbridge, Mass : MIT Press, 413 p.

———. 2002. *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*. Gateshead, England : Newcastle upon Tyne, 128 p.

Davila, Thierry et Maurice Fréchuret. 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso, 111 p.

Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 336 p.

Fraser, Marie. 2005. *Raconte-moi. Tell me*. Québec : Musée National des Beaux-arts du Québec, 123 p.

———. 1999. *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. Montréal : Optica, 179 p.

Fréchuret, Maurice et Thierry Davila. 2000. *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 335 p.

Fuenmayor, Jesús et Julieta González. 2001. *Demonstration Room: Ideal House*. New York : Apex Art, 8 p.

Godmer, Gilles. 1992. *Pour la suite du monde*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 304 p.

Gosselin, Claude (dir.). 1992. *Gilbert Boyer. La montagne des jours*. Montréal : Centre International d'Art Contemporain de Montréal, non paginé.

Horodner, Stuart. 2002. *Walk Ways*. New York : Independent Curators International, 56 p.

Hurtig, Annette et Gilbert Boyer. 1992. *Gilbert Boyer : I Looked for Sarah Everywhere*. Toronto : Toronto Sculpture Garden, 4 p.

Lamper, Catherine. 2003. *The Prophet and The Fly: Francis Alÿs*. Madrid : Turner.

Leiber, Stephen. 2001. *Extra Art. A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*. Santa Monica : CA Smart Art Press, 192 p.

Lussier, Réal. 1999. *Gilbert Boyer. Inachevée et rien d'héroïque*. Montréal : Musée d'Art Contemporain de Montréal, 24 p.

Medina, Cuauhtémoc. « Action/Fiction ». 2001. *Francis Alÿs*. Antibes : Musée Picasso, Paris : Réunion des musées nationaux. 112 p.

Orozco, Gabriel. 1996. *Gabriel Orozco*. Zurich : Kunsthalle Zürich, 73 p.

———. 2006. *Gabriel Orozco*. Mexico : Museo del Palacio de Bellas Artes, 356 p.

———. 2009. *Gabriel Orozco*. New York : Museum of Modern Art, 256 p.

———. 2004. *Gabriel Orozco: photographs*. Washington : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Museum, Göttingen: Steidl, 173 p.

———. 2003. *Trabajo*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, Paris : Galerie Chantal Crousel.

Orozco, Gabriel et Benjamin Heinz-Dieter Buchloh. 2000. *Gabriel Orozco*. Los Angeles : Musée d'Art Contemporain de Los Angeles, 207 p.

Orozco, Gabriel et Angeline Scherf. 1998. *Gabriel Orozco* (28 mai au 13 septembre 1998), Musée d'art moderne de la ville de Paris. Paris : Paris Musées, 165 p.

Orozco, Gabriel et Rochelle Steiner. 2004. *Gabriel Orozco*. Londres : Serpentine Gallery, Cologne:Verlag der Buchhandlung Walter König, 175 p.

Théberge, Pierre, Graham, Mayo et Kitty Scott. 2004. *L'arche de Noé*. Ottawa : Musée des Beaux-Arts du Canada.

Thériault, Michelle. 2000. *Francis Alÿs : The Last Clown*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 85 p.

Thomas, Catherine. 2002. *The Edge of Everything : Reflections on Curatorial Practice*. Banff : Banff Center Press, 132 p.

Thompson, Nato, Kastner, Jeffrey et Trevor Paglen. 2008. *Experimental Geography*. New York : Independent Curators International.

Trépanier, Peter. 2002. *Art Walks*. Ottawa : Musée des Beaux-Arts du Canada, 6 p.

Van Tuyl, Gijs. 2004. *Foreword : Down to Earth. Walking Distance from The Studio*. Wolfsburg : Kunstmuseum Wolfsburg, 159 p.

Viger, Louise et Gilbert Boyer. 1986. *Les 350° autour de l'objet*, Montréal : Louise Viger et Gilbert Boyer, 15 p.

Articles et revues

Bezzan, Cecilia. « Francis Alÿs : Walking Distance from the Studio, Francis Alÿs : La cour des miracles, Rikrit Tiravanija : Tomorrow is Another Fine Day ». *Para-Para 021*, 1-11-III 2006, p. 5.

Boyer, Gilbert. « Vous devez aller à Beyrouth pour savoir ». *Parachute*. #108. Beyrouth. 10-11-12 2002, p. 193-205.

Debat, Michelle. « Gilbert Boyer. Le langage de l'art ». *Parachute*. #120. Frontières. 10-11-12-2005, p. 72-91.

Esse. « Dérives I ». #54, printemps-été 2005.

Esse. « Dérives II ». #55, automne 2005.

Fraser, Marie. « Que la fête commence. Processions, parades et autres formes de célébrations collectives en art actuel. » *Esse*. Montréal. #67. Automne 2009, p. 22

Loubier, Patrice. « Du signe sauvage. Notes sur l'intervention urbaine ». *Inter*. n.59, Printemps 1994, p. 32-33

———. « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles ». *Parachute*, n.101, Janvier-Février.-Mars 2001, p. 99-105.

Moreno, Glen. « Polis as Playground: Contemporary Artists in Urban Space ». *ArtPapers*. vol.24 no.5. Sept-Oct. 2000, p. 28-35.

Torres, David et Francis Alÿs. « Francis Alÿs. Simple passant ». *Art Press*, n.263, décembre 2000.

Torres, David. « Just Walking the dog ». *Art Press*. no.263. Décembre 2000, p. 18-23.

Sites Internet

Debord, Guy-Ernest, 1998. « Théorie de la dérive », *La revue des ressources*, www.larevuedesressources.org/spip.php?article38. Paris : Éditions des ressources. (consulté le 5 mai 2009)

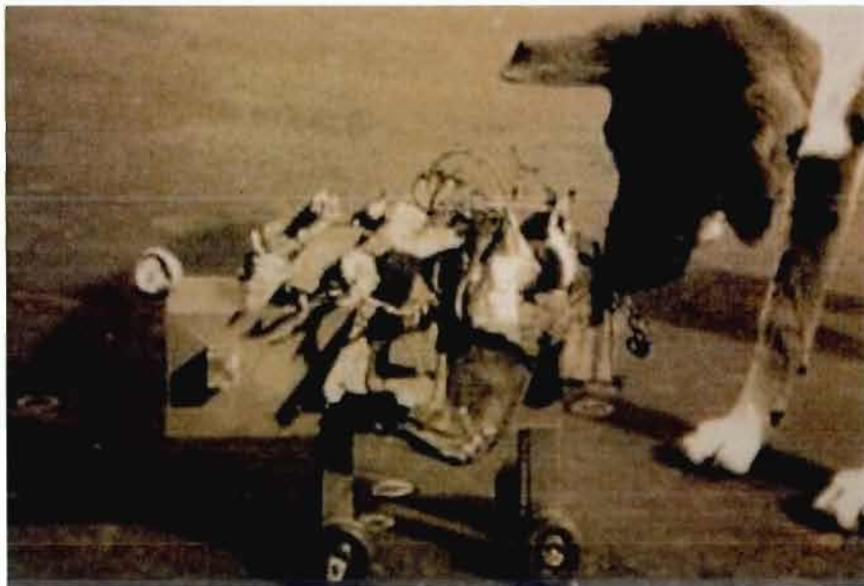
Viau, René. *Gilbert Boyer. Art et quotidien*. Montréal. <http://www.synesthesie.com/syn05/conteste/boyer/boyer.html>. (consulté le 20 juillet 2009)

Vox Centre de l'image contemporaine. www.voxphoto.com. Montréal. (consulté le 4 mars 2009).

FIGURES



1.1 Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992



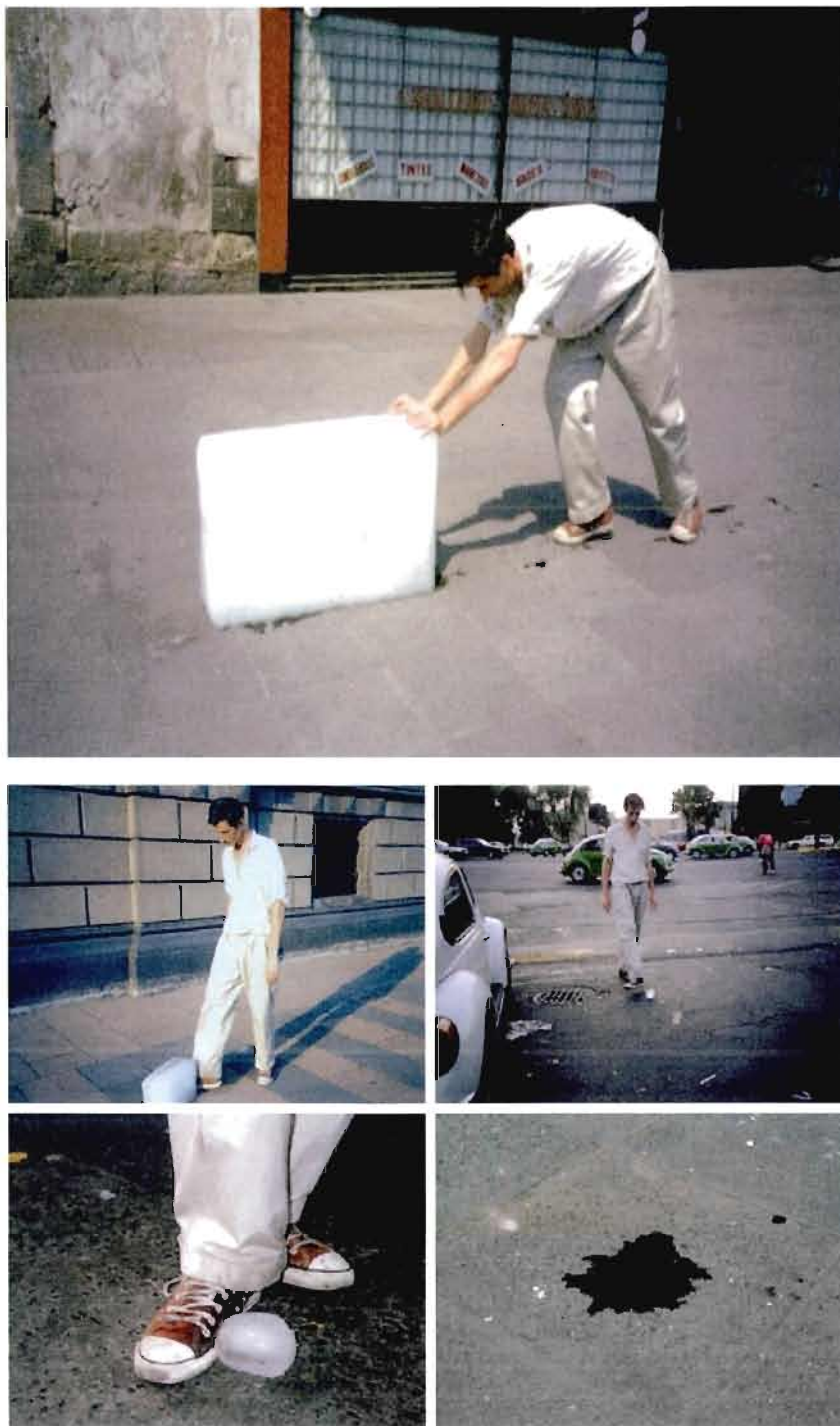
1.2 Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992



1.3 Francis Allys, *Magnetic Shoes*, 1994, La Havane



1.4 Francis Allys, *The Loser/The Winner*, 1995 : Mexico, 1998 : Stockholm



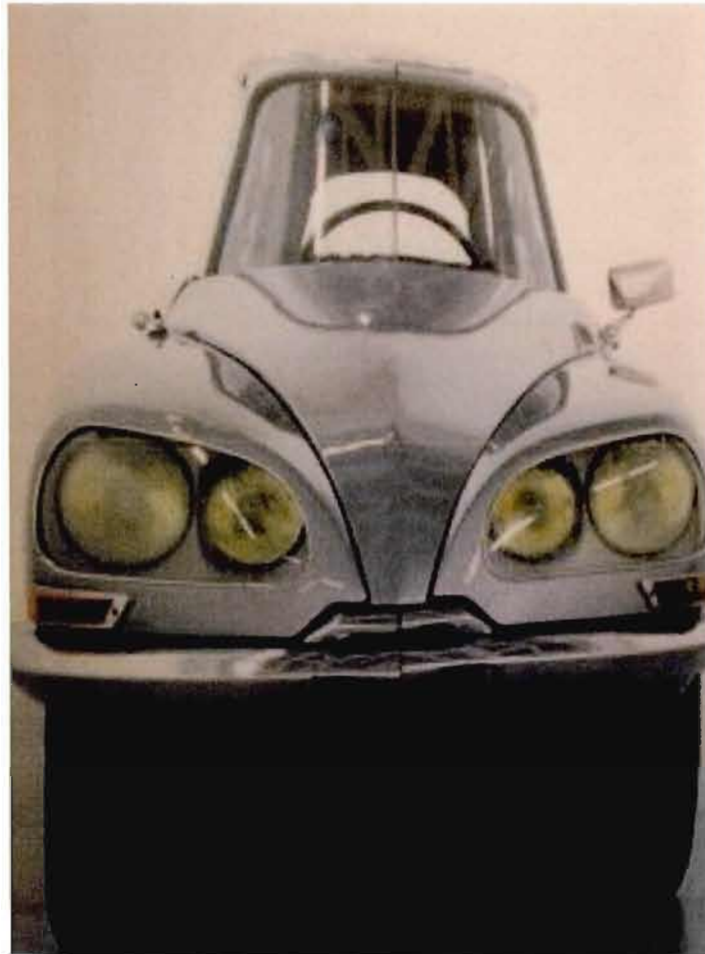
1.5 Francis Alÿs, *Paradox of Praxis : Sometimes doing something leans to Nothing*, 1997



1.6 Francis Alÿs, *Paradox of Praxis : Sometimes doing something leans to Nothing*, 1997



1.7 Gabriel Orozco, *La DS*, 1993, Citroën DS modifiée, 140.1x 482.5 x 115.1 cm, Fond National d'Art Contemporain (CNAP), Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, FNAC.



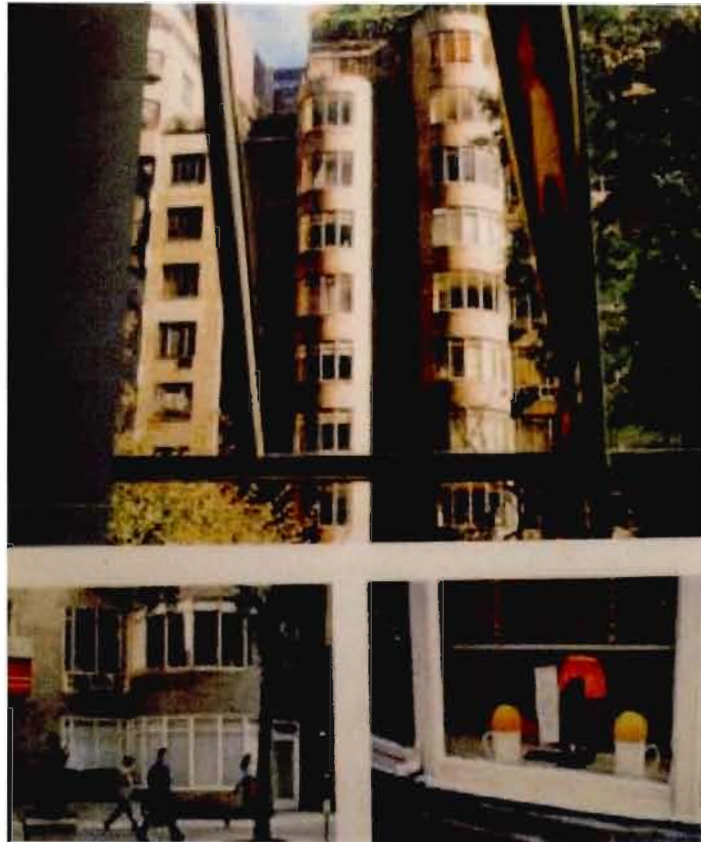
1.8 Gabriel Orozco, *La DS*, 1993, Citroën DS modifiée, 140.1 x 482.5 x 115.1 cm, Fond National d'Art Contemporain (CNAP), Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, FNAC



1.9 Gabriel Orozco, *Until you find another yellow schwalbe*, 1995, quarante impressions photographiques, 31.6 x 47.3 cm



1.10 Gabriel Orozco, *Crazy Tourist*, 1991, impressions couleur, 40.6 x 50.8 cm



1.11 Gabriel Orozco, *Home Run*, 1993, oranges, dimensions variables, installation temporaire à New York



1.12 Gabriel Orozco, *Working tables*, 1991-2006, matériaux divers, dimensions variables



1.13 Gabriel Orozco, *Working tables*, 1991-2006, matériaux divers, dimensions variables



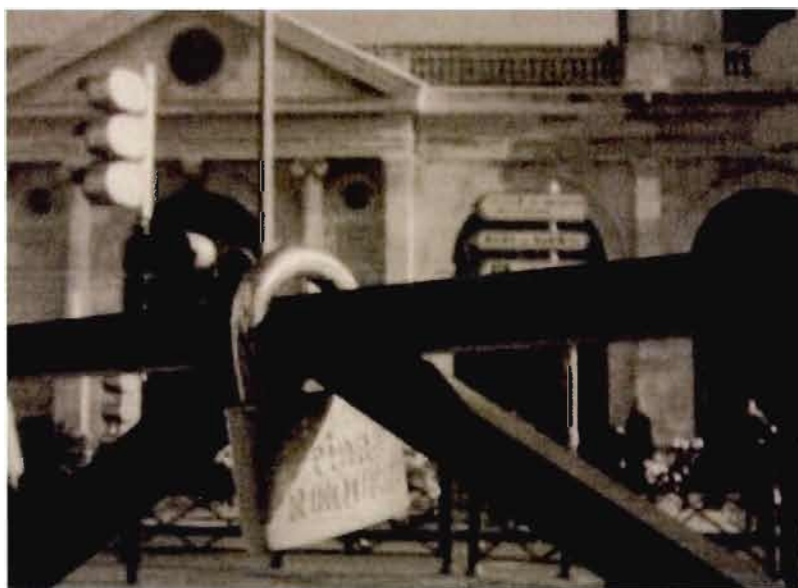
1.14 Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992, Plasticine, environ 35.6 x 43.2 x 43.2 cm



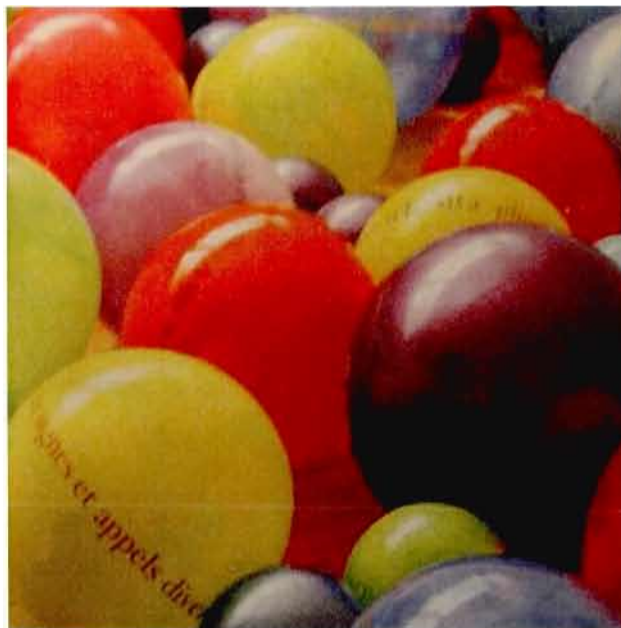
1.15 Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville*, 1988, au coin des rues St-André et Cherrier, une, parmi douze plaques personnelles installées en permanence dans la Ville de Montréal, marbre gravé, monologues et réflexions intérieures, 48 x 79 x 1.9 cm



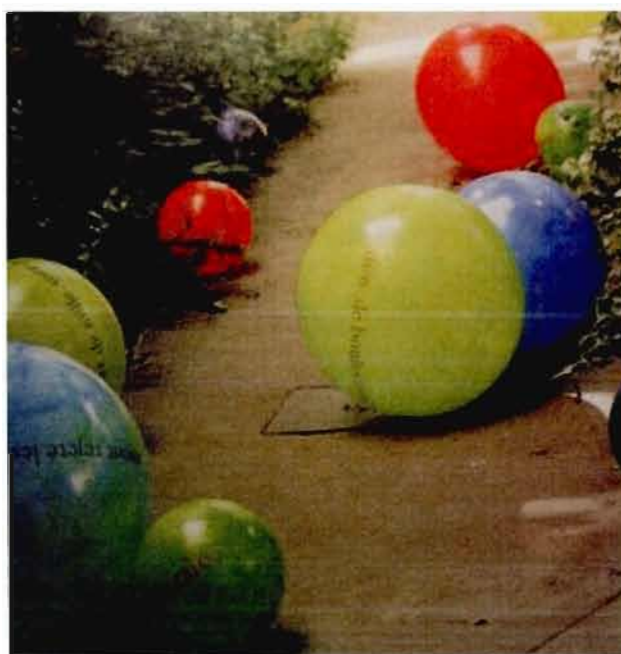
1.16 Gilbert Boyer, *La montagne des jours*, 1991, un des cinq disques de granit avec texte gravé au jet de sable, réalisé dans le cadre de l'événement *Art et espace public* organisé par le CIAC, Montréal, 152 cm (diamètre) x 8cm. ©André Clément.



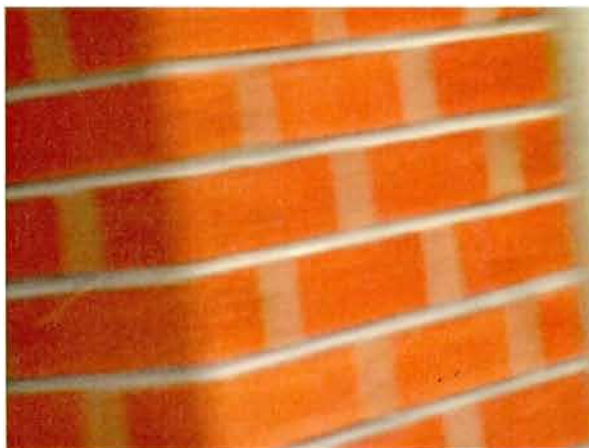
1.17 Gilbert Boyer, *Ange interdit*, 1996, 102 cadenas (102 verbes différents) fixés au barrières autour de la gare Lille-Flandres (installation temporaire), 7 x 10.1 x 1.9 cm, ©Gilbert Boyer



1.18 Gilbert Boyer, *La ficelle de Zadkine*, 2001, 187 ballons, vinyle et texte *La Ficelle* transféré en lettrage de vinyle, ©Frédéric Béhar



1.19 Gilbert Boyer, *La ficelle de Zadkine*, 2001, sortie des ballons de l'atelier du Musée Zadkine vers le jardin, ©Frédéric Béhar



1.20 Gilbert Boyer, une image extraite de *La petite mort*, présentée à la Galerie Vox du 5 avril au 31 mai 2008, Montréal



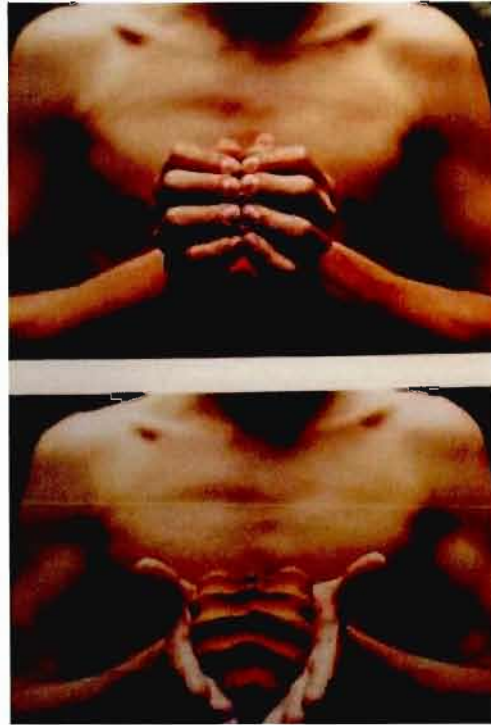
2.1 Gilbert Boyer, *I Looked for Sarah Everywhere*, 1992, Jardin de sculptures de Toronto, une des six plaques de granit noir, inscriptions et dessins au jet de sable, 91 x 91 x 7 cm, ©Gilbert Boyer



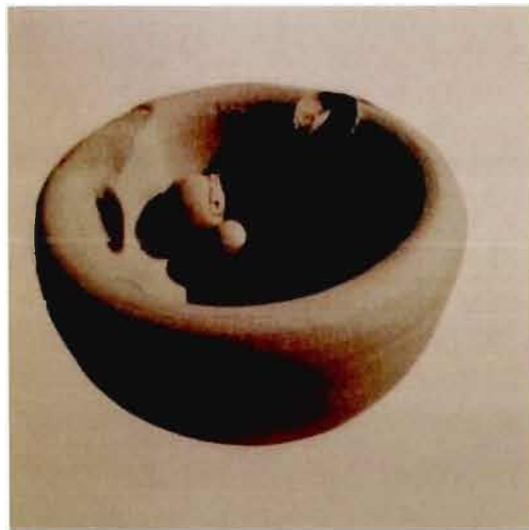
3.1 Francis Alÿs, *The Leak*, 1995, São Paulo



3.2 Francis Alÿs, *The Leak*, 1995, São Paulo



3.3 Gabriel Orozco, *My Hands are my heart*, 1991, 15.2 x 10.2 x 15.2 cm, argile



3.4 Gabriel Orozco, *Cazuelas, Beginnings* 2002, argile, dimensions variables



3.5 Gabriel Orozco, *Cazuelas, Beginnings* 2002, argile, dimensions variables



3.6 Gabriel Orozco, *Impression d'un visage*, 2007, 19.6 x 14.7 cm, maquillage noir